



Price 1.00

Front.

Page 2

Dichter und Frauen.



Dichter und Frauen.

Studien

von

Karl Frenzel.



Zweite Sammlung.

Hannover.

Carl Rümpler.

1860.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Die
Stadtbibliothek
München

Druck von A. Grimpe in Hannover.

Inhalt.

	Seite
<u>Firdusi</u>	<u>1</u>
<u>Madonna Laura</u>	<u>40</u>
<u>Macchiavelli</u>	<u>72</u>
<u>Miguel de Cervantes</u>	<u>139</u>
<u>Molière</u>	<u>204</u>
<u>Riffé</u>	<u>278</u>
<u>Voltaire's Trauerspiele</u>	<u>297</u>
<u>Die Dichter der Freiheitskriege</u>	<u>341</u>

Firdusi.

Wenn der Wanderer vom Südostufer des Kaspischen Meeres zum Indus hinunterzieht, bald durch Steppen und Gebirgsschluchten, bald durch immergrüne Thäler, wo am Bergabhang Tulpen und Anemonen das ganze Jahr hindurch blühen, in der blaustufigen Ferne die Gipfel der Gebirgsketten wolkennah über ihm emporragen, begegnen ihm auf allen Wegen Spuren der ältesten persischen Sage. Die Felswand sieht er von wunderlichen, rohen und halbverwischten Skulpturen bedeckt — Mustems Bilder nennt sie das Volk; durch Dörfer pilgernd und nach dem Namen fragend, erfährt er von den Einwohnern, er sei in Mustems Gau; in unwirthbarer Wüste liegen gewaltige Quadersteine in fast gleichmäßiger Entfernung auf einander folgend: sie wurden Pottinger als die Wegspur von Mustems Kameel gezeigt. Am 31. August erlebte Morier in dem kleinen, jetzt fast verfallenen Demawend ein großes Volksfest. Im wilden Jubel, unter dem Lärm der Heerpauken, ritten die Männer um ein altes Gemäuer am Fuße des Berges, der über die Stadt hinschaut, und Nachts flammten Freudenfeuer auf allen Höhen. So begingen die Einwohner festlich den Jahrestag ihrer Befreiung von der Herrschaft des Sohak, des

Schlangenkönigs, der dort vor Jahrtausenden in seinem Palaste den Schlangen, die aus seiner Schulter wuchsen, Menschen geopfert, jetzt aber besiegt in der tiefsten Schlucht des Berges jammert.

Des Abends aber, wenn der Reisende in das Zelt des Kurdenhäuptlings oder das Haus des Richters im Dorfe, um Gastfreundschaft bittend, tritt, wird wohl zu seinen Ehren der Sänger gerufen, und auf den Teppichen liegend, rauchend, hört er die alten Heldengeschichten in wohlklingenden, bald zarten, bald schlagmuthigen Versen. Die bekanntesten singen die Knaben, das Volk; es sind die Verse des Virdusi, des Paradiesischen, Episoden seines hochgefeierten, wunderbaren Buches der Könige; eines Werkes, welches für Vorderasien das geworden, was für uns die Lieder des Homer sind, und das die Größe wie die Beschränktheit des orientalischen dichterischen Geistes in seiner umfassendsten und vollendetsten Schöpfung zugleich offenbart.

Den beiden indischen Epen fehlt die bestimmte, scharf hervortretende Individualität des einen, der sie gedichtet, wie sie jeder Gesang der Iliade, jedes Abenteuer der Nibelungen aufzeigt; sie gleichen einem Schlosse, das mit prächtiger Außenseite, mit goldenen Kuppeln, Zinnen und Thürmen prangt, drinnen aber jeden seiner hundert Baumeister nach Belieben den leeren Raum vertheilen läßt, ohne Ordnung, ohne Zusammenhang. Denn der Verlauf eines Dichterwerkes ist doch nicht mit der chronologischen Folge von Thatfachen zu vergleichen, er entspringt aus der Entwicklung, nicht aus der historischen Auseinanderlegung des Stoffes. Wenn auch nicht vollkommen, so überwindet Virdusi's Königsbuch in seinem

ersten Theile diesen Grundfehler der epischen Dichtung bei den Orientalen bis zu einem gewissen Punkt; es wird bei ihm das Streben sichtbar, seiner Schöpfung jene Innerlichkeit und nothwendige Verknüpfung zu verleihen, die allein das Heldengedicht von der noch so farbenbunten und strahlenden Geschichte in Versen unterscheidet. Und dann, dieser Firdusi ist ein eigener, seines Ziels und seiner Kraft sich bewußter, selbstdenkender Genius, eine ganz andere, auch im geistigen Sinne greifbare Persönlichkeit, als jene schattenhaften, brahmanischen Sänger, zu denen die Götter hinabsteigen, ihnen die Kunst des Gesanges durch Zauber und Wunder zu lehren. Mögen einige Lieder des Mahabharata immerhin von ritterlichen Sängern angestimmt worden sein, im Wesen giebt das indische Epos neben den Göttermythten nur die priesterliche Auffassung der alten Volks Sage, der ersten Kämpfe der einwandernden Hindus mit den Bewohnern des Gangessthales, der adeligen Geschlechter wider einander. Firdusi aber hat die überkommenen Traditionen der Tramer in den Thälern des alten Bactrien mit dem Hauche seines Geistes befeelt, diesen an sich gleichgültigen Geschichten eine tragische Tiefe verliehen und sie durch seine Weltanschauung zur Bedeutung auch für uns erhoben.

Ja, er besaß eine königliche Seele, dieser Firdusi, eine Großherzigkeit ohne gleichen, wie Rustem, der Lieblingsheld seiner Lieder. Eines Abends, zu Ghazna im heutigen Afghanistan, der damals prächtigen Hauptstadt des Sultans Mahmud, der weiter in Indien vorgedrungen, als Alexander der Große, befand sich Firdusi, schon ein siebenzigjähriger Greis, im Badhause. Vor wenigen Tagen hatte er sein Gedicht beendet und es dem Sultan über-

richt, der Sage nach 60,000 Doppelverse, welche „die Welt von meinem Ruhm erfüllt“, wie der Dichter selbst sagt. Eine Arbeit von fünf und dreißig Jahren voll Mühen, vielen Enttäuschungen und verlorenem Glück, die der Sultan, als er entzückt einige ihrer wohl lautenden Verse gehört, reichlich zu belohnen versprochen, jedes Distichen mit einem Goldstück. Jetzt aber, wo er das Werk vollendet in Händen hielt, beredete ihn einer seiner Hofleute und des Dichters Neider, Hassan Maimendi, seiner Großmuth Schranken zu setzen. Und so sieht Firdusi jetzt in der Halle des Badhauses „statt eines Elephanten mit Goldstücken“, zwei Sklaven auf sich zukommen und ihm den Lohn des Sultans darreichen — 60,000 Silberstücke. So gekränkt und beleidigt er war, der Dichter faßte sich. Er theilte das Geld in drei Theile, einen gab er dem Badewärter, den andern schenkte er den Sklaven, mit dem dritten kaufte er sich ein Glas Zukaa.

Ein stiller, in sich gekehrter, im Erkennen irdischer Nichtigkeit doch seinen Werth fühlender Mann, der vor Jahren zufällig aus Khorasan an den Hof des Sultans gekommen. Dort, nahe bei Tus, der Hauptstadt jener Provinz, wo noch jetzt aus bunten, glasirten Backsteinen ein Kuppelbau die Grabstätte des Dichters bezeichnet, ward Firdusi um das Jahr 940 im Dorfe Schadab geboren. Sein eigentlicher Name war Hasan ben Ishak ben Scheressah, im Arabischen Abul Kasim Mansur; sein Vater, wenn auch zur Classe der Grundbesitzer, der Dikhan's, gehörend, doch wenig begütert, lebte von dem Ertrag eines Gärtchens am Ufer eines der Kanäle, die den Fluß von Tus weiterhin durch die Gefilde leiteten. Hier, am Gestade des immerfließenden Wassers, finden wir

zuerst den Knaben, sinnend dem Spiel der Wellen lau-
schend und vielleicht schon damals mit der schönen, schwär-
menden Phantasie der Jugend ein unvergängliches Werk
inmitten dieser Welt von vorüberfliehenden Erscheinungen
träumend. Denn:

Wo kam der Thron des größten Königs hin?
Wo sind die Großen all von Heldensinn?
Wo sind die Weisen all und die Gelehrten,
Die rastlos ihren Geist mit Wissen nährten?
Wo sind mit ihrer Stimme sanftem Ton
Und ihrem Reiz die Schönen hingeflohn?
Sie wurden allgesammt des Todes Beute —
Heil dem, der nur die Saat des Guten streute!

(Schack, epische Dichtungen des Firdusi I, 178.)

Im Orient ist das Leben des Einzelnen, sei er noch
so begabt, für die Nachkommen kaum mehr als ein in
der allgemeinen Dämmerung noch halb sichtbarer und
bald auch erblaffender und entschwindender Punkt. Wo
eine willkürliche Macht, das Schicksal und der Wille des
Schah, unbeschränkt über Seden waltet, verliert der Wechsel
des Daseins jenen Werth und die Bedeutsamkeit, die wir
ihm zuschreiben, als mitentsprungen aus unserm Willen
und unsern Thaten. Still wächst Abul Kasim zum
Jüngling und zum Manne heran, schon früh mit dem
„schneidigen Schwert“ wie der „duftigen Rose“ des Per-
ferworts vertraut, im Umgang mit dem Dichter Afedi.
Seine Heimath war reich an alten Schloßruinen, an zer-
störten Brückenbögen, drohenden Thürmen auf den Berg-
spitzen, die im Glauben des Volkes alle auf die ersten
iranischen Helden zurückgeführt wurden; noch machten von
Zeit zu Zeit türkische Horden vom Ufer des Kaspischen
Meeres auf ihren Rossen „mit der Schnelle des Orkans

und fast noch geschwinder“ Plünderungszüge in die reich-angebauten persischen Thäler und erneuerten so das Angedenken an den Weltkrieg zwischen Iran und Turan. Der alte Glaube, die Anbetung des Feuers und Zoroaster's Lehre von den zwei feindlichen Kräften, Ormuzd und Ahriman, die um die Welt und in ihr streiten, ist dem Islam und dem Lanzensturm der Araber nicht ganz gewichen. In die Flammen kann ein trotziger und finsterner Khalif — wie Omar, der Eroberer Persiens, auf seinem rothhaarigen Kameel, im schmutzigen, verschoffenen Mantel, es war — die heiligen Bücher schleudern, aber die Flammen auf den Spizen des Elburs und den Vorbergen des Hindukosch nicht auslöschen. Sie brennen noch jetzt; zu Sari in Masenderan stehen bis auf den heutigen Tag hochverehrt Tempel des heiligen Feuers. Wie mochte vor nun neunhundert Jahren erst auf diesem Boden alte Sitte und alte Gottesverehrung lebendig sein! Das Freisheitsgefühl des persischen Volkes hatte sich in seiner Losreißung vom Khalifat zu Bagdad bewiesen und nach einander mehrere fürstliche Geschlechter auf den nationalen Thron gehoben. Diese Schah's der Tahiriden und Soffariden begünstigten im Gegensatz zu dem arabischen Wesen den Aufschwung einer echt persischen Cultur und Sprache; wenn auch alle im Glauben des Islam erzogen, an ihm und der Mittlerschaft Ali's bei dem Profeten am Tage der Aufstehung festhaltend, zeigen sie gegen die Feueranbeter meist eine große, religiöse Duldung, die zum Theil von der Politik geboten sein mochte, theils aber aus ihren eigenen wohlwollenden Gesinnungen und der Vorliebe für das altpersische Wesen entsprang. Damals, erzählt eine Chronik, „fehlte es in keiner Stadt,

keiner Provinz an Feuertempeln, welche fromm verehrt wurden, denn der Ritus und die Schriften des Feuerdienstes waren noch vorhanden.“ Aber nicht nur die heiligen Handschriften, auch die Lieder von Rustems Kämpfen und den Abenteuern des stählernen Isfendiar waren der Vergessenheit entrissen worden.

Es spricht für das innigste Verwehrtsein des Volkes in den östlichen Thälern des Reiches mit diesen Gesängen wie von der Ereignißlosigkeit seiner späteren Geschichte, daß sie Jahrhunderte lang im Munde der wandernden Sänger, ohne je gesammelt worden zu sein, sich fortpflanzten. Als Pisiſtratus die Rhapsodien des Homer vereinigte, waren vielleicht fünfhundert Jahre seit dem Tage vergangen, wo der erste ihrer Verse vom Zorn des Achill auf der Lippe des Sängers erklang; diese persischen Sagen aber durchliefen, ihrem Grundstoff nach, ungekannt und ungenannt von den Königen und Gelehrten in Babylon und Persepolis ein Jahrtausend, ehe sie unter der Herrschaft der Sassaniden in bestimmteren Umrissen erscheinen. Kein Grieche hat von ihnen Meldung gethan, obwohl der Hellenismus auch in diese Thäler gedrungen, sie selbst wissen von keinem Cyrus, nicht von des Darius und des Xerxes Zügen und Niederlagen. Den Sassaniden erst waren die Helden der alten Sage, die Schah's der Rajaniden, das Geschlecht des Meriman, verwandt, sie kamen aus der Ostheimath dieser Lieder, in ihnen setzten sich gleichsam die rechtmäßigen Nachfolger der „Könige“ wieder auf den iranischen Thron. Und nun geht durch das Morgenland die Kunde dieser Mythen und Schlachtgesänge. Die armenische Chronik des Moses von Chorene spottet über die unglaublichen Fabeln, die von Rustem und seinem Roffe

Neksch, dem Blitze, verkündigt werden, und Mohammed erhebt sich im Profeteneifer in einer Sure des Korans gegen alle, „welche die Menschen vom Wege Gottes durch solche Märchen ablenken.“ Er denkt an die arabischen Erzähler, an die Kaufleute, welche von ihren Handelszügen nach Persien und Indien auch die Sagen von redenden Papageyen, Drachenthieren und gefeierten Helden mitgebracht und damit des Abends ihre Landsleute entzücken und begeistern. Damals hat Khosru Anuschirvan, der prächtigste der Sassaniden, die Lieder zum erstenmal sammeln lassen; aufgeschrieben, verändert waren der einzelnen gewiß schon viele, und unter seinem Enkel Sesdidschird III. trägt Danischwer sie mit anderen Traditionen in ein „Königsbuch“ zusammen, das glücklich den Sturm der arabischen Eroberung übersteht, seinem größeren Theil nach von Ibn el Mukaffa sogar in die Sprache der Sieger übersetzt wird und jetzt, kurz vor der Geburt des Firdusi, am Hofe der Samaniden auftaucht.

Das Bild Persiens im 10. Jahrhundert gleicht genau dem unseres eigenen Vaterlandes; auf den steilen Höhen überall hochragende Burgen und Kastele, ritterliche, aber auch räuberische Häuptlinge darin, denn noch seht der eine dieser Begriffe den andern voraus; eine landbauende Bevölkerung, die zwischen einer ewig bedrohten Freiheit und harter Leibeigenschaft schwebt; hier und dort durch Webereien und die indischen Karavanenzüge reich gewordene, volksbelebte Städte, deren Gebieter sich gegenseitig bekriegen und einen Theil des umherwohnenden Landadels zu immer bereiten Kampfgenossen haben; über allen endlich der Schah in seinem goldenen Palast, auf dem Thron von Elfenbein, in äußerer Pracht und Herrlichkeit unver-

gleichlich, aber wenn er nicht selbst ein gewaltiger und siegreicher Krieger ist, an wirklicher Machtfülle noch geringer als der deutsche König. Darum gelingt es auch jedem Kühnsten und Glücklichsten, diese Krone so leicht zu erobern; kein innigeres Band knüpft die Geschicke der herrschenden Familie an das Volk, weder an die Bewohner der Städte noch die frei umherziehenden Kurdenstämme. Die mächtigen Vasallen lassen sich heut von dem Erbkönig, morgen von dem Sohn eines Sklaven, der vom Bandenhäuptling zum Kaiser emporgestiegen, ihre Lehnbriefe bestätigen, zufrieden, wenn sie selbst nicht bei diesem Wechsel von ihren Sesseln geworfen werden.

Solchen Zeiten und Menschen in beständiger Bewegung ist das Heldenepos willkommen, es spiegelt in erhöhtem Glanze ihre Abenteuer und Takte wieder, es preist unter fremden Namen im Grunde nur sie, ihre Schwertstiche, die Schnelligkeit ihrer Hofsse. So suchten die Samaniden einen Dichter, der das Königsbuch in Parsi=Verse brächte, in die damals geläufige, von arabischen Worten noch wenig entstellte Volkssprache, die sich aus dem Pehlwi der Sassanidenzeit entwickelt. Einer ihrer Beziere, Belami, glaubte den Tauglichsten dazu in einem jungen Manne gefunden zu haben, einem Anhänger der Religion Zoroaster's, Dakiki genannt. Mit dem Feuer der Jugend begann er die Arbeit, vollendete 1000 Doppelverse, die Geschichte des Guschtasp, des letzten heroischen Königs der Iranier; aber leichtsinnig und unstät, wie er war, erschrad er zuletzt vor dem scheinbar Riesenhaften des Unternehmens, vernachlässigte die Dichtung, um sich ganz wüstem Lebensgenuß hinzugeben, und starb, von einem Sklaven erschlagen.

Wie hätte von dieser Bewegung, so vielen, wenn auch mißlungenen poetischen Bestrebungen die Seele des Firdusi unberührt bleiben können? Hier war Ehre und Unsterblichkeit zu gewinnen. Seine Neigung für die Vergangenheit seines Volkes, seine Kenntniß der alten Sprache, seine unvergleichliche Gabe des Dichtens schienen ihn vor allen zu diesem Werke zu bestimmen. Aber er war ein Mann, schon über dreißig Jahre hinaus, verheirathet und mehr als einmal hielt ihn der Gedanke zurück, die Dichtung nicht vollenden, nur Trümmer wie Dakiki von ihr zurücklassen zu können und sein Leben umsonst daran gewandt zu haben. In solcher Stimmung hielt nur ein Freund, den er in Tus besaß, seinen sinkenden Muth aufrecht, er verschaffte ihm das Buch des Danischwer und ermahnte ihn unablässig, „den Pfad seines Ruhmes zu verfolgen.“ Einmal entschlossen, hat dann Firdusi noch dreißig Jahre mit unermüdelichem Fleiße und ungeschwächter Phantasie an seiner Dichtung gearbeitet; was er einen Sänger von Masenderan sagen läßt: „so weit die Landschaft sich auch ausdehnt, überall ist sie mit Gold, Seide und Juwelen bedeckt“, gilt von seinem Liede in viel besserem Sinne. Der erste, der von der Absicht des Dichters erfuhr und seinen Genius anerkannte, war Abu-Mansur, der Statthalter Khorasans. Der edle Jüngling rief Firdusi in seinen Palast zu Tus und sprach zu ihm: „Was begehrst Du zu der Vollendung Deines Liedes? Ich will es Dir geben.“ In dieser heiteren, sorgenlosen Muße entstand der Anfang des Schahnameh; denn mochte auch der Dichter später am Hofe zu Ghazna Aenderungen in seinem Werke vornehmen, vielfache Zusätze in dasselbe einflechten, wie das Lob des Sultan's Mahmud, das so oft wiederkehrt,

bis zur Geschichte des Kai Chokru hat er seinen Stoff in Tus ausgeführt. In der ihm eigenthümlichen Schwermuth beginnt er diese Episode:

„Wem über's Haupt, das tief die Zeit gebücht,
 Sein Schwert das sechszigste der Jahre zückt,
 Dem gieb nicht Wein, denn welk und hingefunken,
 Ist er schon von der Last der Jahre trunken!
 Mir gab das Alter statt des Zaums die Krücke,
 Verarmt bin ich, verlassen ganz vom Glücke — —
 Den Becher meiner achtundfünfzig Jahre
 Leert' ich und denke nur noch an die Jahre!“

(Schack, epische Dichtungen I, 255.)

Zulezt ermannt er sich und bittet Gott, ihm nur den einzigen Wunsch seines Herzens, die Vollendung seines Liedes, zu gewähren. Und gerade in diesen Augenblicken der schmerzlichsten Entsagung an alle Freuden der Welt sollte sein Stern am strahlendsten aufsteigen. Denn jetzt erhebt sich bei dem Sturz der Samaniden in Kabul ein Mann von seltener Herrschergröße, wie immer im Orient ein schlaglustiger Krieger mit Welteroberungsgedanken, Mahmud, aus turkomannischem Geschlecht, dessen Vater noch als Soldat in den Heeren der früheren Fürsten gedient. Bei aller tyrannischen Willkür, der steifen Pracht und Unnahbarkeit eines morgenländischen Sultans, besitzt er doch eine anziehende Persönlichkeit, Sinn und Theilnahme für die Schöpfungen der Kunst. Vom Kaspischen Meer herrscht er bis tief hinein in das Gangesthal, seine mächtige Hand hält die trotzig Vasallen und die Häuptlinge der türkischen Reiterchaaren in den Steppen des Gihon in strenger Zucht, den Unruhigsten giebt er Beschäftigung und Abenteuer in seinen indischen Feldzügen.

Das Streben, in großartigen Bauten, Städtegründungen, im Entfalten außerordentlicher Pracht mit seinen Vorgängern zu wetteifern, theilt er mit allen Fürsten Afiens; seine Hauptstadt Ghasna in dürftiger und trauriger Landschaft sucht er durch Anlage von Palästen, Gärten und Moscheen zu jenen Wunderwerken der Welt zu erheben, wie sie in der märchengenährten Phantasie der Morgenländer glänzen, einen Kreis von Dichtern versammelt er um sich, als dessen König Anšari, sein Liebling, erscheint, Aerzte und Gelehrte unterstützt er mit seinen Wohlthaten; zunächst ist auch ihm die altpersische Heldensage ein kostbares Vermächtniß der Vergangenheit. Zu der Chronik des Ibn el Mukaffa sammelt er neue Beiträge; ein Einwohner der Stadt Merw berichtet ihm die Geschichte des Sam und Sal, von denen er abzustammen behauptet, ein letzter Enkel der Sassaniden, Alder Beršin, lebt an seinem Hofe und erzählt ihm und seinen Kriegern Ardeschir's, seines ersten Ahnherrn, Heldenthaten.

Da führt der Zufall den Sänger aus Tus in den Palaß Mahmuds. Sein Beschützer, Abu = Mansur, ist unter dem Dolch eines Mörders gefallen, und er kömmt, um gegen die Bedrückungen des neuen Statthalters zu klagen, zweifellos auch mit der Hoffnung im Herzen, durch seine Dichtung die Guld des Sultan's zu gewinnen. Leicht ward ihm bei so vielen Nebenbuhlern die Erreichung seines Zieles nicht; zuletzt macht Anšari, sein Freund, Mahmud auf ihn aufmerksam; einige Proben aus seinem Gedicht erregen die Bewunderung des Hofes und als Dirdusi selbst dem Schah das Lied vom Fall und Untergang des Sijawusch vorliest, ruft dieser entzückt: „Wahrlich, Du machst meine Wohnung zum Paradiese!“ und befiehlt,

für die tausend Doppelverse ihm tausend Goldstücke zu bezahlen.

Von den zwölf Jahren (999—1011), die Dirdusi am Hofe zu Ghasna verlebte, glichen die ersten einem trunkenen Traume des Glücks, einem farbenstrahlenden, arabischen Märchen. Der Feensüß zu Gangdis, den in seinem Liede einer seiner Helden, der braunäugige Sijawusch, sich erbaute, er umgab ihn in herrlicher Wirklichkeit. Im Palast des Schah war ihm eine Wohnung eingerichtet, der Zutritt zu den Gärten gestattet. An den Säulen seiner Gemächer hingen buntverzierte Schilde, vergoldete Helme, Panzer, Schwerter, seidene Fahnen; auf den Tapeten der Wände prangten in schimmernden Farben die Gestalten der Könige und Feldherrn, die Schlachten, die sie geschlagen, Festgelage, die sie gefeiert, Elefanten und Löwen, die sie bezwungen, die Frauen, die sie geliebt. Eine liebliche Einsamkeit umgab den Dichter mitten unter diesen Bildern, nur ein einziger Freund und der Sklave, der für seines Lebens Nothdurft sorgte, störten sie; von den Gärten dufteten Rosen und Jasmin, tönte der Gesang unzähliger Nachtigallen zu ihm herein. Wenn er eine Sage vollendet, pflegte er sie des Abends dem Sultan vorzulesen, bei dem Glanz der Kerzen, dem Duft von Ambra und Moschus, vor ihm sitzend auf einem Kissen, während die Instrumente der Musiker und der Tanz der Mädchen den Rhythmus seiner Verse begleiteten. Scenen aus einem orientalischen Serail, berauschend und duftend wie Opium und die Phantasie in einen beständigen Rausch wiegend.

Wie immer kam auch hier das Erwachen aus der Trunkenheit, mit vielen Schmerzen, mannigfachen Ent-

täuschungen. Firdusi verlor seinen Sohn, die Gunst des Schah's; Meider schrieben den Beifall, den sein Lied bei allen gewann, dem glücklichen Stoffe, nicht seinem Verdienste zu; Andere beschuldigten ihn der Keckerei, und es halfen ihm jene Worte nichts, die er gegen die Gottesläugner gesagt: „sie verdienten nicht Speise noch Schlaf, blind an Verstand und mit verdorrtem Herzen sollten sie nicht zu den Menschen gezählt werden;“ der Fluch dieser Anklage verfolgte ihn bis über seinen Tod hinaus. Als heftigster Feind erwies sich ihm Mahmud's Bezier, Hassan Maimendi; oft ließ er den Dichter am Nothwendigsten Mangel leiden und gab nur widerstrebend, was der Sultan in seiner Großmuth zugesagt. Indes den Wechsel des Geschickes hatte Firdusi zu vielfach in dem Glück und Fall seiner Helden gesehen, um von ihm erdrückt zu werden; „es führt“, sagt er einmal in seiner originalen, bilderreichen Weise, „das Schicksal in der einen Hand das Diadem, in der andern den Fangestrick.“ Damit sich getröstend, blieb er der Dichtung treu und gedachte mit dem erwarteten, vom Sultan ihm versprochenen Lohn ein Werk aufzuführen, dessen Plan er schon in frühesten Jugend gefaßt. Des Frühjahrs hatte er oft den Kanal vor seines Vaters Garten, vom Bergschnee geschwellt, seine Ufer übertreten und die Gefilde der Stadt Tus verwüsten gesehen, und er hatte gewünscht, einmal so viel zu besitzen, um von seinem Reichthum einen Damm gegen die Wasserfluth erbauen zu können. Dazu bestimmte seine königliche Seele im Voraus die 60,000 Goldstücke; nie hatte er den kleinsten Theil davon für sich begehrt. Es weiß nun Jeder, wie er auch in dieser letzten Hoffnung sich betrog. Voll zornigen Schmerzes schrieb er ein flammendes Lied

wider den Sultan, übergab es einem Freunde und gebot ihm, nach zwanzig Tagen es dem Schah zu überreichen; er selbst, im Kleid eines Derwisch, den Pilgerstab in der Hand, verließ bei nächtlicher Weile Ghasna und wanderte gen Westen.

Am zwanzigsten Tage nach seiner Flucht öffnete Sultan Mahmud die Rolle, die heftigste Satire, die vielleicht noch ein orientalischer Herrscher gelesen. Ich versuche von der schönsten Stelle des langen Gedichtes eine Nachbildung; sie mag den Schmerz des Firdusi und das hohe Selbstgefühl seines Werthes zugleich beweisen.

Ich hab' mit gold'ner Worte Klang besungen
 Die alten Helden, wie sie kühn gerungen;
 Jetzt, wo zum achtzigsten der Jahre schleicht
 Mein Leben, ist mein Hoffnungsstern erbleicht.
 Die Hindschwerter und die Stierkopfspeulen
 Und Panzer, Helm und Schild voll Schlachtenbeulen,
 Die wasserarmen Wüsten und die Meere,
 Der Elephanten, wilder Diwe Heere,
 Der Drachen und der Krokodile Wuth,
 Die Krieger in des Kampfgedränges Fluth:
 Ich hab', von denen Kunde kaum geblieben,
 In sechszigtausend Versen sie beschrieben;
 Ich hab' den Königen, die längst gestorben,
 Für immer die Unsterblichkeit erworben.
 Du selbst, o Schah, wirfst durch der Zeiten Nacht
 Nur durch das Lob, das ich Dir dargebracht,
 Als Leuchte wandeln, denn der Sonne Gluth,
 Des Regens Tropfen, der Orkane Wuth
 Zerstören, was erschaffen Deine Hände;
 Mein Bau wird dauern an das Weltenende,
 Vom Regen und vom Sturme nicht versehrt,
 In Unermesslichkeit und hochgeehrt,
 Mein Wort, von keiner Zeiten Last gebrochen,
 Von jedem Klugen wird es nachgesprochen.

Um mein Gedicht in Mühsal und Beschwerde
 Verbracht' ich fünfunddreißig Jahr' auf Erden,
 Nun ist's der herbste Schmerz, der in mir tobt,
 Daß Du nicht hieltest, was Du mir gelobt.
 Ein König schmückte mich mit gold'ner Krone,
 Gäh' mir den nächsten Platz an seinem Throne;
 Doch dieser Schah aus slavischem Geschlecht
 Weiß nichts von Stolz und edler Männer Recht;
 Für meinen Schatz, d'ran ich gesetzt mein Leben,
 Hat er ein Glas voll Fukaa mir gegeben.
 So pflanz' im Paradiese wohlverwahrt
 Auf schönster Au den Baum von schlimmer Art,
 Die Wurzeln, dürstend nach des Wassers Wellen,
 Tränk' ihm mit Honigsaft aus Edens Quellen:
 Zuletzt wird seine Art er doch beweisen
 Und Deine Müh' mit bittern Früchten speisen.

Die neun Jahre, die Firdusi noch vom Leben übrig bleiben, sind ein unstäter Wanderzug; von Masenderan, wohin er sich zuerst begeben, der Landschaft, die er am schönsten in seinen Versen verherrlicht, eilt er nach kurzem Aufenthalt nach Bagdad, zum Khalifen Kader Billah. Mit Ehren und Gunstbezeugungen wird er empfangen, im Palaste des Bezirs erhält er Wohnung und beweist in dem Gedicht von Tuffuf und Suleicha, der aus dem alten Testament in den Koran und die arabische Märchenwelt übertragenen Geschichte Josef's und der Potiphar, daß die Gluth seiner Phantasie noch nicht erloschen, das siegewohnte Wort ihm noch auf der Lippe klingt. Allein die Rache des mächtigen Sultans streckt auch in dies Asyl ihre gewaltige Hand; zwar bricht der Khalif die gelobte Gastfreundschaft nicht, aber Firdusi muß von seinem Hofe nach Kubistan, dem Lande der großen Salzwüste in Ostpersien, entweichen. Obwohl ein Vasall Mahmud's, hält

ihn der Statthalter der Provinz Nasir Lef als besten Freund, seinen Bemühungen scheint sogar eine gewisse Versöhnung zwischen dem Dichter und dem Schah gelungen zu sein. Wie gesagt, die Wolken verhüllen dies Leben und lassen es nur zuweilen einen schwachen Lichtschimmer in die Nachwelt hinauswerfen. So bei seinem Ausgange, im Jahre 1020. Es ist wieder zu Tus und der achtzigjährige Firdusi geht über die Straße und hört ein Kind Verse singen; Verse jener Satire wider Mahmud, die er längst vergessen geglaubt, und die sich nun in einer ihn tödtenden Unsterblichkeit zeigen. Vor Schrecken sinkt er nieder und stirbt an seinem eigenen mächtigen Wort, er sollte es nicht umsonst so oft mit einem schneidenden Schwerte verglichen haben. Eine liebliche Sage will, daß in derselben Abendstunde, wo der Sarg des Dichters aus dem einen Thor der Stadt hinausgetragen ward, in das andere eine reichbeladene Karavane zog, mit Gold und Juwelen, seidenen und brokat'nen Gewändern; Sultan Mahmud, zur endlichen Erkenntniß des Schakes gekommen, den er im Liede Firdusi's besaß, in milder Gefinnung die Beleidigung vergessend, wollte seine alte Schuld zahlen. Aber stolz wies die Tochter des Dichters, von königlichem Herzen wie er, die Schätze zurück, da gedachte eine Schwester Firdusi's seines größten Wunsches; sie bestimmte die Reichthümer zu dem Bau jenes Dammes und den Rest zur Errichtung eines Karavanenserais. Darweilen ruhte Firdusi's Leiche noch in ungeweihter Erde in einem Garten; denn der Scheich von Tus weigerte sich, über dem Grabe eines Ungläubigen, vielleicht ja eines Keckers, die üblichen Gebete zu sprechen. In der Nacht indeß sah er im Traume Firdusi im Paradiese, eine smaragdene Krone auf dem

Haupte, mit dem grünen Gewand der Gläubigen geschmückt, und auf seine Frage an den Himmelswächter Riswan, wie ein Irrgläubiger zu solchen Ehren komme, erscholl die Antwort: „der Verse wegen, die er zu Gottes Lob gedichtet.“ So ist die Welt; den Todten überhäuft sie mit Ehren, die sie dem Lebendigen versprach.

Die poetische That des Firdusi, das Schahnameh, was ist es, welche Stufe nimmt es unter den epischen Dichtungen der Völker ein?

Hammer, Görres, der in seinem „Heldenbuch von Iran“ einen vielfach vom Original abweichenden Prosa-auszug gegeben, endlich Schack, in seiner Uebertragung der schönsten Episoden, haben ein fast unbeschränktes Lob über die Dichtung ausgesprochen, Sal und Rudabe wohl „Romeo und Julia der Urwelt“ genannt und den homerischen Gesängen nur den Vorzug größerer Klarheit und Durchsichtigkeit zugestanden; eine Meinung, die ich nicht theile. Ausrufungen, wie die Hammer's: „Unendliche Fülle der Kraft, schwellender Reichthum der Farben, der Sonnenglanz persischer Weltherrschaft in Wort und That, eine heitere Lebensphilosophie, die sich mit den Nachtigallen in Rosenhainen am Morgen bespricht, und durchaus hohe Religiosität sind die Vorzüge des Schahnameh“; die Vergleichenungen Görres': „Dreißig Jahre hat der Dichter sorgsam pflegend das Werk in brutwarmer Phantasie getragen und Knospe um Knospe hat die alte strenge, herbe Schönheit sich in ihm entfaltet, bis endlich das Ganze ein einziger, blühender Baum, an dem die Sonne seines Himmels die ganze tropische Farbengluth entzündet, in die Lüfte aufgestiegen —“ treffen das Wesen dieses Gedichtes im mindesten nicht, sie geben nur eine etwas buntgefärbte

Anschauung von der äußeren Pracht und dem Pomp seiner Form. In Hinsicht der Composition, also des eigentlichen künstlerischen Verstandes, steht Firdusi weit hinter dem Sänger der Iliade, der Nibelungen, weit hinter den Kunstdichtern Virgil, Tasso, Camoëns zurück; der sagenhafte und mythische, wie der historisch=romantische Theil seines Werkes entsprechen genau der Reimchronik des Mittelalters, wie sie in ihrer dreifachen Form: der reinen Erfindung, der Vermischung historischer und sagenhafter Elemente und der Erzählung der Thatfachen, in den altfranzösischen Chansons de Geste, in der Chronik der Normandie und den Liedern von der Eroberung Antiochiens, im Ottokar von Horneck auftritt. Der Unterschied — und Niemand läugnet, daß es ein bedeutender sei, — liegt in der höheren, farbenreicheren Poesie der persischen Sagen, die einen ursprünglichen Hauch voll Frische und Duft, den Schmelz und Reiz der Märchen besitzen, und dem unvergleichlichen Darstellungstalent des Firdusi. Wenn man hier billig das Wesen des orientalischen Geistes in Betracht zieht, wird er mit den größten Dichtern um die Palme ringen dürfen. Der Kampf zwischen Rustem und Sohrab, Vater und Sohn, ist in seiner verhängnißvollen Verschlingung mit bewunderungswürdiger Kunst geschildert, über den Tod des jungen Helden eine ergreifende Schwermuth gebreitet, die vielleicht in ihrer echt menschlichen Bewegung dem Pathos des Homer bei Hector's Auszug nahe kommt; das Entschwinden des Kai Chosru, der überdrüssig der Welt vom Thron steigt und lebend, wie ihm der Engel versprochen, in das Himmelreich tritt, der Untergang seiner Ritter im Schneesturm machen gleichsam den buddhistischen Gedanken von der Irrfahrt des Menschen

in Sansara und seinem endlichem seligen Eingehen in Nirvana, das Nichts, lebendig; wenn Rustem den Zweig vom Ulmenbaume bricht, der allein mit Pfeilspitzen versehen den stählernen Isfendiar tödten kann, ihn auf den Bogen legt, obgleich demjenigen, der den letzten persischen Helden fällt, zeitliches und ewiges Verderben bestimmt ist, und ihn loschießt, hat Firdusi's Wort den Klang der Tragödie. Nur schätze man nie seinen Genius seinem Kunsturtheile gleich; zwischen der Kraft seiner Phantasie, dem Wohlklang seines Wortes und seinem Compositionstalent bleibt ein Bruch. Die Einheit des Gedankens und der Handlung macht das Wesen des Epos aus, nach beiden hat Firdusi gestrebt. Die Handlung hat er in den Kampf Turans und Irans gesetzt, den er als Symbol der ewig streitenden Mächte des Lichts und der Finsterniß begreift; den stäten, sich durch alle Theile des Liedes durchziehenden Gedanken giebt er in den unzähligen lyrischen Betrachtungen, die er, ganz aus seiner Rolle als Erzähler tretend, an seine Hörer, sie anredend, richtet: es ist die Erkenntniß der irdischen Nichtigkeit, das „Alles ist eitel!“ des Salomo, bis auf die gute That, welche das Paradies und den Nachruhm erwirbt. Allein wie dieser Gedanke keine Erweiterung, so hat diese Handlung keinen Fortgang, keinen Umschwung, wie er z. B. so tief sinnig und ergreifend im „Parival“ Wolfram's von Eschenbach auftritt, sie beharrt nur in unendlichen Variationen bei dem einen Moment des Krieges zwischen Hirten und Ackerbauern, alle Siege Rustems sind zweifelhaft, wirkungslos, immer aufs Neue erheben sich die Turanier. Natürlich, Zoroaster hat den Dualismus, den er geschaffen, so wenig aufheben können, wie Firdusi den seinigen, den er selbst noch bei Einbrüchen türkischer

Reiter in schrecklichster Wirklichkeit mochte gesehen haben. Ein Geschlecht folgt dem andern, sie lösen sich ab in Festen und Kämpfen; hier wird ein tragisches Ereigniß, dort die Feier einer Hochzeit erzählt; eine Reihe Bilder voll großer Mannichfaltigkeit rollt sich auf, eines folgt wohl dem andern, doch nur in der losesten Anfügung, jegliche Verschiebung duldend, ohne den zwingenden Verlauf der Ilias, der Nibelungen, selbst die Abenteuer des Ariosto haben einen mehr innerlichen Zusammenhang. Zuletzt entschwindet vor diesen Wolken Staub, vor diesen Lanzen, die „zum Mond emporragen“, den Schlägen, die „den Auferstehungstag verkünden“, den Zeichen, die „so hoch geschichtet wie die Berge“ liegen, in ihrer Einförmigkeit jede Klarheit der Gestalten, jener fortreißende Zug, der uns wie auf Windeschwingen von Siegfried's Tod zu Chriemhildens Rache führt. So mächtig und tief die einzelne Episode des Hirdusi ergreift, auch darum, weil in ihrer Unmittelbarkeit alle Dichtungsarten sich noch vereinigen, — ich nenne immer wieder „Rustem und Sohrab“, es ist die Perle des Gedichtes, — so wirr, unbestimmt wirkt schon das Durchblättern eines größeren Theils der Dichtung, und Schack irrt, wenn er zur Vertheidigung seines Lieblings sagt: „auch aus andern Epen, deren Einheit noch Keiner bestritten, könne man manche Episoden entfernen“, sich eben im Wesen des Schahnameh. Aus der Ilias und dem „Befreiten Jerusalem“ mag immerhin der Raub der Kasse des Ihesus und die Geschichte Sophronia's gestrichen werden, sie bleiben bei alledem ein unzertrennliches Ganze; das Schahnameh aber löst sich in tausend Episoden auf, die der Dichter nothdürftig durch Flickverse aneinanderschweißt, oft auch ohne

jede Verbindung läßt. Seine Geschichten beginnen alle, wie die Märchen: „Es war einmal“, sie können und sind wie die Amadisromane nach allen Seiten hin ausgedehnt und fortgesetzt worden.

Der Inhalt des Schahnameh sondert sich in zwei scharfgegliederte Abtheilungen; die erste, von der Erschaffung der Welt bis zu Rustems Tod die iranische Heldensage führend, enthält in mythischen und märchenhaften Zügen eine jetzt jeglicher Forschung entrückte Geschichte der Könige Ostpersiens, bis zu der Zeit, wo diese Landschaften als einzelne Provinzen in dem Weltreich des Cyrus und Darius verschwinden; die zweite bewahrt in der Schilderung von Alexanders Fahrten, den der Dichter für einen Sohn des letzten Darius und der Tochter des macedonischen Philipp hält, noch die epischen Anklänge, erwähnt im Umriss der Herrschaft der Arsaciden — Könige der Völker nennt sie der Dichter, — und verliert sich in eine breitangelegte, von Novellen im arabischen und Fabeln im indischen Geschmack überfüllte Chronik der Sassaniden bis auf den Sturz ihres Reichs durch die Schlacht bei Nehawend. Wenn von dem dichterischen Genius des Firdusi gesprochen wird, hat man mit Recht nur den ersten Theil des Schahnameh berücksichtigt, für den zweiten haben selbst seine Bewunderer die Unzulänglichkeit einer Vergleichung mit den europäischen Heldengedichten zugegeben. Doch ist das malerische Talent dieses Mannes sich immer gleich, immer bewunderungswürdig. Rustems Jagd hat er nicht anschaulicher geschildert, als die Wolfs- und Löwenjagden der Sassanidischen Herrscher. Die Liebesabenteuer der ersten Heroen wiederholen sich in der Erzählung, wie Gülnare für Ardeschir entbrennt, Behrampur

mit der Tochter eines indischen Fürsten entflieht. Dazwischen finden sich einige wirklich historische Notizen, von Anuschirvan's Krieg mit dem griechischen Kaiser Heraklius, von der Einführung des Schachspiels und der Fabeln des Bidpai aus Indien nach Iran. Sonst besitzt Firdusi weder ein Verständniß dieser persischen Dinge in ihrem Zusammenhang mit der Entwicklung der westlichen Welt, noch die geringsten geographischen Kenntnisse, sei's nach Osten oder Westen. Niemals hat er den Namen des Chrus vernommen, von des Kambyfes Schlacht bei Pelusium, des Ferxes Flucht von Salamis gehört, die Ruinen von Persepolis sind ihm der Thron des Dschemschid. Für ihn wie für seine Quellen sind die eigentlichen Umwandlungen des persischen Reiches nicht vorgegangen, von Bahman, dem letzten der Kajaniden, bis zum ersten Schah der Sassaniden wirbelt eine undurchdringliche Masse Staubes auf, durch die allein wie der Blitzstrahl der Name des Iskender fährt. Das Kostbarste, was diese Gebirgsthäler vom kaspischen Meer zum Indus an Erinnerungen besitzen, sind die Feuerzeichen, die Zoroaster auf ihren Höhen angezündet, die Lieder von Rustems Stärke und der Trömmigkeit des Kai Chosru — eine Welt, die bis auf diese Gefänge und die Königsnamen des Zendavesta für uns eine untergegangene, unerforschliche ist. Nicht ernste Kritik, nur der Wiß und der in müßigen Behauptungen sich gefallende Verstand können aus ihnen spielend historische Wahrheit schöpfen wollen.

Wie gefärbt und auch in ihrem faktischen Inhalt von der einstigen Wirklichkeit verschieden diese Volkstraditionen in den Tagen Firdusi's auftraten, wie viel namenlose und vergessene Dichter ihre Kunst seit Jahrhunderten

daran geübt haben mochten, in ihrem Kern und den äußeren Umrissen ihrer Erzählungen bewahrten sie zweifellos die Anschauungen des iranischen Volkes, wie ihm selber sein erstes Auftreten in der geschichtlichen Welt sich poetisch darstellte. Im Schahnameh weht der Hauch eines ersten Frühlings, dämmert eine erste Morgenröthe. Ueber der jüngst erschaffenen Erde waltet Kajumors, Menschen bildend, wie Prometheus, beneidet und gehaßt von Ahriman, dem bösen Gotte, der seine Diener, die Diwe, gegen ihn und seine Nachkommen sendet — Vorstellungen, welche das Heldengedicht ersichtlich aus der Lehre und Sage des Priesterthums entlehnt. Die Söhne des Kajumors bestehen glücklich diese Kämpfe, der Engel des Ormuzd giebt ihnen den mächtigen Fangstrick und die Stierkopfskeule, Dschemschid führt das goldene Zeitalter herauf. Die Macht, welche die semitischen Völker Salomo über die Geister zuschreiben, besitzt Dschemschid bei den Iraniern, in seinem Weltenbecher überschaut er die Erde und alle sieben Himmel, er ist der König der Geister. Sie erbauen ihm sein Schloß, auf ihren Rath theilt er die Menschen in Priester, Krieger, Ackerleute und Gewerbetreibende. Wie Salomo wider Jehovah, überhebt er sich gegen Ormuzd in seinem Stolz und sendet sein Bild durch die Länder, göttliche Verehrung dafür fordernd; ein Zug, der an die babylonischen Könige erinnert. Damals wohnte in der Wüste Arabiens ein stolzer Fürst Sohak; der brach vom Satan verführt gegen Dschemschid auf und vertrieb ihn mit dessen Hülfe. Tausend Jahre, es ist die gewöhnliche asiatische Uebertreibung für einen längeren Zeitraum, regiert nun Sohak über Iran; ich vermuthe, daß in ihm, dem Eroberer, der von Arabien

und Jerusalem herkommt, eine letzte, halbverwischte Erinnerung an jenen Sesostris enthalten ist, der nach griechischen wie ägyptischen Berichten Iran besiegt hat. Noch zeigt das Volk die Trümmer seines Schlosses, in dem er, grausam und gewaltthätig, ein Schrecken den Friedlichen, den Frommen ein Gräuel wohnte. Von dem Ruffe des Satans auf seine Schultern sind Schlangen dort emporgewachsen, die er mit Menschenhirn füttert; täglich opfert er ihnen zwei Menschen, es klingt fast wie eine Andeutung des ägyptischen Thierdienstes in rothster Form. Der langen Tyrannei müde, erhebt sich endlich der Schmied Katve wider den fremden Unterdrücker, sein Schurzfell wird zur Fahne, um die sich die Unzufriedenen sammeln; ein junger Held Feridun, ein Nachkomme Dschemschids und wunderbar allen Nachstellungen des Sohak entgangen, vereinigt sich mit ihnen; im harten Kampf wird Sohak bezwungen und von Feridun in eine Felschlucht geschleudert, in der er kettengebunden bis zum jüngsten Tage sitzt.

König Feridun ist nun Herr der Welt und vertheilt seine Reiche den Söhnen. Selm erhält den Westen, Tur den Norden und Dredsch, sein Liebling, Iran. Als ob man die Chronik von Kaiser Ludwig dem Frommen und seinen Söhnen läse! Selm und Tur beneiden Dredsch seines Antheils wegen, sie ziehen gegen ihn und den greisen, schwachen Vater; Selm ist der Kopf, Tur die Hand. Ohne Heer geht ihnen Dredsch entgegen. „O König,“ sagt er beim Abschied zu Feridun, „gedenk der Hinfälligkeit des Lebens, über uns weht es dahin, wie der Wind. Warum sollte sich ein kluger Mann betrüben? Die Zeit wird die Rosentwangen bleichen und den Glanz

des Auges trüben. Der Anfang des Lebens ist Wonne, sein Ende Qual . . . zuletzt wird unser Bett doch die Erde und ein Stein unser Kissen sein; warum heut einen Baum pflanzen, der mit Blut getränkt als Frucht die Rache tragen würde?" Ist es nicht die Rede des indischen Weisen, des Buddha, von der Eitelkeit der Welt, die sich hier wiederholt? In das Zelt der Brüder tretend, sucht Tredsch umsonst sie zu besänftigen; der wilde Tur trifft seine Schläfe mit dem Fuß eines Sessels und tödtet ihn vollends mit einem Dolchstoße. Die Abgerissenheit, das Sprunghafte der Tradition beweist sich schon an dieser Stelle; ohne jede weitere Unternehmung auf Iran kehren Selm und Tur in ihre Länder zurück, Jahre vergehen, bis Tredsch's Sohn Minutschehr herangewachsen, die Rache an seinen Oheimen vollzieht. Die Blutrache ist das erste Element des ewigen Krieges zwischen Turan und Iran. Zunächst aber wendet sich die Sage nach dem Süden des Landes, den Steppen um den Hirmendstrom, zu dem Geschlecht des Neriman, ihren Lieblingen. Sam, ein tapferer Drachenbezwinger, erzeugt einen Sohn Sal, der zum Verdruß des Vaters weißes Haar hat und von dem Zornigen, trotz aller Vorstellungen der Weisen, in den Schluchten des Elburs ausgesetzt wird. Dort findet ihn die Simurg, der Vogel Noth der arabischen Märchen, trägt ihn nach ihrem Horste zu ihren Tungen und erzieht ihn zur Stärke und Schönheit. Kaufleute, die vorüberziehen, sehen den Herangewachsenen auf den Felszacken und tragen die Kunde zu Sam; es ist klar, daß sich Vater und Sohn nun vereinigen und versöhnen.

Die folgende Erzählung ist wesentlich von späteren Einflüssen beherrscht, nicht nur in ihrer Form, sondern

dem größeren Theil ihres Inhalts nach von Firdusi erfunden; sie handelt von der Liebe Sal's zu Rudabe. Zu Mihrab, einem Häuptling in Kabul, der Sam tributpflichtig ist, kommt im prächtigen Aufzuge Sal; bei den Festen, die Mihrab ihm zu Ehren feiert, erfährt Sal von Rudabe, seiner schönen Tochter, und diese wieder von Sal, dem schönen Jünglinge mit weißem Haar. Es ist für Firdusi's Auffassung des Weibes entscheidend, daß gleich die erste Frauengestalt, die er mit Vorliebe schildert, ihre Dienerinnen aussendet, Sal zu sich einzuladen. Ob seine Frauen ferner nun Tehmine, Sudabe, Menische heißen, alle sind dieselben cypressenschlanken, mondgesichtigen, von Moschuslocken umwallten, geistig unbedeutenden, sinnlichen Geschöpfe, die sich dem Manne in die Arme werfen, gleichviel, ob er sie am nächsten Morgen verläßt. Der Orientale faßt die Schönheit in den Begriff des Reizes zusammen, wie er nichts von dem Adel, weiß er auch nichts von der dämonischen Leidenschaft einer weiblichen Natur, eine Iphigenia ahnt er nicht einmal, und zu welcher Niedrigkeit und Häßlichkeit seine Phädra herabsinkt, wird die Geschichte der Sudabe zeigen. Von den Sklavinnen verlockt geht Sal zur schönen Prinzessin, eine Haremsscene folgt, mit der ganzen Meisterschaft Firdusi's in Colorit und pathetischen Ausrufungen wiedergespiegelt, nur sollen diese Worte nicht, weil sie hier und dort ähnlich klingen, mit jenen Versen Shakspeare's verglichen werden, worin die Liebe ihr Wesen ausgeathmet; Firdusi versteht phantasiereich den sinnlichen Genuß zu schildern, von dem geistigen Zug in „Romeo und Julia“ besitzt er selbstverständlich nicht einen Hauch. Indes bedrohen viel Hindernisse [und] Gefahren das Glück der Liebenden; Mihrab

schleift seine Tochter an den Haaren umher, als er von ihrem Einverständniß mit Sal hört, andererseits widersetzen sich Sam und der Schah Minuttschehr der Verbindung eines vornehmen Iraniers mit einem Mädchen aus Sohak's Geschlecht. Ein Kriegszug gegen Kabul wird beschossen; doch während Sindoht, die kluge Mutter der Rudabe, Sam gewinnt, versöhnt Sal durch seine Klugheit im Räthselösen und seine Tapferkeit im Turnier den Schah.

Sal und Rudabe sind die Eltern Rustems, des Wunderkinds, das die Milch von neun Ammen aufnährt. Schon als Knabe erschlägt er einen wüthenden Elephanten und wird bald der Schrecken Turans, der Mittelpunkt des Gedichtes, der zu den Schahen etwa steht, wie in den Liedern Roland zu Karl dem Großen. Sal scheidet bald aus den Kämpfen und nimmt die Rolle des weisen Mathers an, dem die Erfahrungen seines tausendjährigen Lebens die erste Stimme im Diban der Fürsten, sein Verkehr mit der Simurg, die Verbindung mit dem Geschlechte Sohak's, Ruf und Namen eines großen Zauberers verleihen. Die Geschichte Zrans bietet fortwährend die alten zusammenhangslosen Kämpfe mit Turan, in denen das Königsengeschlecht der Pischdadier nach einer Herrschaft von 2441 Jahren untergeht und ein zweites, das der Kajaniden, mit Kai Kobad den Thron besteigt. Sein Nachfolger Kai Kawus, ist unter allen diesen schattenhaften Erscheinungen auf Elfenbeinthronen und weißen Elephanten eine fesselndere, originale Persönlichkeit. Im Glücke hochmüthig, daß er junge Adler aufzieht und sich, wenn sie stark geworden, von ihnen auf seinem Thronfessel gen Himmel tragen läßt, wie die Sage auch von

Alexander berichtet, im Unglück so ohnmächtig, daß seine Vasallen ihn wie den niedrigsten Knecht behandeln und Rustem in seinem Frauengemache seiner geliebten Königin Sudabe das Haupt abschlägt, zeigt Kai Karvus die Unbeständigkeit, Launenhaftigkeit und den raschen Schicksalswechsel, die sich im Leben so vieler Fürsten des Orients wiederholen. Durchaus ein sultanischer Herr, zieht er heute, von einem Ditt bethört, nach dem Zauberlande Masenderan, wo er mit Blindheit geschlagen sammt seinem Heer in Gefangenschaft geräth; kaum daraus erlöst, verliebt er sich in die listige Sudabe, die Tochter des Königs von Samaveran, bei dem ihn abermalige Gefangenschaft trifft. Aus allen Nöthen rettet ihn Rustem; in Masenderan erlebt der Held seine berühmten sieben Abenteuer, feiert er seine Siege über die Dime, zehntausend erschlägt er in einer Nacht und wenn sie sich in Felsen verwandeln, die Elephanten nicht von der Stelle bewegen können, trägt er sie auf seinen Schultern davon zum Zelt des Schah. Er ist ein Mann, groß „wie der Berg Bisutun“, jedes menschliche Maß schwindet hier, wir sind in der Märchenwelt der Riesen Gog und Magog, wider die übrigens Firdusi seinen Alexander einen Wall aufführen läßt. Die seltsamsten und rührendsten Begebenheiten sind in diesem Theil des Gedichtes enthalten, auf Rustem's Jagd in Turan folgt sein erstes Gefecht mit König Afrasiab, der Untergang des Sohrab, die Geschichte des Sijawusch.

Sohrab ist der Tapferste unter den Kriegern Turan's, der Achilles des Liedes. Ausziehend, um Ruhm zu erwerben, schlägt er die Iranier, erstürmt ihre Schlösser und geräth endlich mit dem schon alterndern Rustem, seinem Vater, in einen verzweifelten Kampf. Rustem's

Hartnäckigkeit verweigert jede Aufklärung, um die der Jüngling in banger Ahnung ihn bittet; jedes Wort wie jeder Streich schürzen den Knoten ihres Verhängnisses unlöslicher zusammen. In dieser Verschlingung aller Zufälle beweist Firdusi seine ungemeine, dramatische Kunst, die nach dem Fall des Sohrab nur allzuplötzlich in die lyrische Stimmung der Klage, eine langgedehnte Beschreibung der Bestattung umspringt. So sehr die Mischung aller Dichtungsarten den Glanz und Wechsel des ganzen Werkes erhöht, stört sie doch oft die Harmonie und Geschlossenheit des einzelnen Liedes. Unübertrefflich aber ist in dieser Geschichte des Sohrab der pathetische Klang jedes Verses, die Anschaulichkeit und Malerei der Darstellung, das Bewußtsein von der Nothwendigkeit eines dem Menschen einmal bestimmten Geschickes, das nicht nur der Eingang, sondern das ganze Lied mit der tiefsten und doch ruhigsten Trauer verkündigt, die Bitte an die Zuhörer, Rußem nicht zu zürnen — „wenn der Herbstwind eine halbgereifte Frucht vom Zweige schüttelt, willst du ihn darum hart und grausam nennen? Einem verzehrenden Feuer gleicht der Athem des Todes, weder die Jugend noch das Alter verschont er.“

Aus andern Fäden spinnt sich das Leben des Sijawusch zusammen, sein Ausgang predigt dennoch dieselbe Lehre. Unter allen Söhnen des Kai Katwus ragt an edelem Sinn und hoher Schönheit Sijawusch hervor, der braunäugige. Zufällig sieht ihn seine Stiefmutter Sudahe, sieht und liebt ihn. Leicht überredet sie den schwachen Vater, dem Jüngling den Eintritt in die Frauengemächer nicht allein zu gestatten, sondern dem Widerstrebenden zu befehlen. So gezwungen naht sich Sijawusch der

gefährlichen Frau. Unwillkürlich denkt man bei den folgenden Schilderungen Josef's im Hause Potiphar's und der Leidenschaft der Phädra. Die naive Form, in der die Bibel Suleicha's Verführungsversuche darstellt und die anfänglich auch die persische Sage hatte, ist unter Sirdusi's Hand in eine reiche, strahlende, aber hier und da gesuchte Künstlichkeit verwandelt, als ob auf Blumen, ihren Duft zu erhöhen, Wohlgerüche geträufelt worden wären. Die Scenerie, Ambra und Myrrhen, die in „unendlichen Massen“ verbrannt, Edelsteine und Perlen, die „becherweis“ ausgestreut werden, Sudabe mit ihrer Rubinenkrone: Alles ergreift uns sinnlich, berauschend, und nun steht dagegen die Phädra des Euripides sterbend im Waldesschatten sitzen und mit erlöschendem Auge die Spuren von Hippolytos' Wagen suchen, um den ganzen Unterschied, aber auch die Höhe des hellenischen Geistes über den orientalischen in einem Zuge zu erfassen. Sudabe ist eine schöne Sklavin, Phädra eine im tiefsten Schmerz verklärte, ideale Gestalt. Da Sijatusch von der Mutter sich wendet, klagt sie wider ihn vor dem Schah und weiß durch Listen und Ränke, wie sie nur der Harem gebiert, ihm den Sohn zu verdächtigen. Ein Gottesurtheil soll entscheiden; zu Pferd, im lichtweißen Gewande, reitet Sijatusch unverletzt durch zwei flammende Scheiterhaufen und bittet in edler Männlichkeit für die schuldige Sudabe um Gnade, als die Großen des Reichs sie zum Tode verurtheilen. Doch beharrt Sudabe in ihrem Haß; die Natur der Orientalinnen ist in dieser Gestalt in typischer Vollendung von Sirdusi gezeichnet worden; besser, als sie je einem Maler in seiner Semiramis oder Potiphar gelungen ist. Bei einem Feldzug des Sijatusch gegen

Afrasiab von Turan bricht der alte Groll verhängnißvoll aus. Kai Ramus verwirft den Frieden, den Sijawusch geschlossen, so vortheilhaft er ist, und fordert von ihm, sein gegebenes Wort zu brechen und die turanischen Geißeln an seinen Hof zum Tode zu schicken. Entrüstet über solche Zumuthung eilt Sijawusch mit tausend Begleitern hülfeslehend zu Afrasiab. Freudig aufgenommen, reich beschenkt und mit einer Provinz belehnt, erhält er die Hand der Ferengis, der Tochter des Schah's, und erbaut das prächtige Schloß von Gangdis. So viel Glück erweckt Neider, ein geheimes Mißtrauen herrscht trotz aller Freundlichkeit in der Seele des Afrasiab, ängstigende Träume steigern es noch mehr, sein Bruder Versives, der Ganelon in den Karlsagen, erinnert ihn beständig an das Wort des Weisen, daß der junge Löwe, stark geworden, zuerst seinen Erzieher zerreiße. Hin- und herjagend von einem zum andern, überzeugt der Verräther den Schah von der Treulosigkeit des Sijawusch, der seine Provinz den Iraniern in die Hände geben wolle; den Sijawusch, daß Afrasiab beschloffen, ihn zu tödten. In diesem Wahne flieht Sijawusch — die verfolgenden Reiter Afrasiab's erreichen ihn bald, seine Begleiter fallen um ihn, und der Schah befiehlt im Auflodern seines Zornes auch ihn, den Heldenjüngling zu erschlagen. Kaum gelingt es dem verständigen, edel denkenden Bezir, Piran Weise, Ferengis und die Frucht in ihrem Schooße vor dem Wüthenden auf sein festes Schloß zu retten. In ihrer Mannichfaltigkeit, dem Reichthum ihrer wechselnden Bilder, dem Rührenden ihres Ausgangs ist dies Lied eine der schönsten Episoden des Schahnameh, fast ganz frei von jenen Schwertstreichen, welche die Welt zersplittern,

ihre Gestalten nicht wie sonst in Umrissen, sondern in feiner und sorgfältiger Ausführung, zumeist in der dulden- den Tugend des Sijawusch, gezeichnet.

Eine zweite Blutschuld hat Turan mit diesem Morde auf sich geladen, wieder beginnt der Rachekrieg Irans. Kai Kawus tritt in den Hintergrund, wie die letzten Merowinger nur bei Staatsaktionen auf ihrem Ochsen- wagen, so zeigt er sich auf seinem Elephanten. Die ita- lienischen Epen geben uns ein ähnliches Bild von Karl dem Großen. Das Regiment führen die Großen; ein hartes, gewaltthätiges, aristokratisches Regiment sprengt die ursprüngliche, despotische Staatsverfassung Irans. Die Helden schlagen der Sudabe das Haupt ab, führen den Krieg gegen Afrasiab, senden Einen aus ihrer Mitte, Giv, den Sohn des Guders, aus, den Sprößling des Sija- wusch, Kai Chosru, in Turan zu suchen. Chosru ist trotz der Aehnlichkeit seines Namens und seiner Geschichte nicht auf Chrus zu deuten; nur möchte ich den Einfluß der späteren Sagen von Chrus und Asthages auf die uns vorliegende Darstellung nicht bestreiten. Wie dem sei, Chosru wird wie Chrus bei den Hirten erzogen, von Piran, seinem Harpagus, geschützt, von seinem Großvater Afrasiab bedroht. Nach vielen Mühen findet ihn Giv in den Ruinen von Gangdis und führt ihn glücklich über den Drus nach Iran. Die Großen erkennen den jungen Königssohn erst nach vielen Streitigkeiten als Schah an, und wie immer beginnt damit das Schlagen der Kriegs- pauken und die ganze Ungeheuerlichkeit der Schlachtbilder von Neuem — dieselbe dramatische Lebendigkeit, dieselbe grelle, doch wirkungsvolle Malerei, die nicht an Ab- rundung und Plastik, aber wohl in Farbenglanz mit

Krieger wetteifert, dieselbe Eintönigkeit, wie ich sie schon einmal angedeutet. Es ist gut zur Ernüchterung der Phantasie in Fraser's modernem persischen Roman „Kisibasch“ ein Gefecht der Turkomannen nach Firduſi's Schlachtgesängen zu lesen; welch' gemeine, klägliche Wirklichkeit hat da dem Dichter zum Stoff gedient! Die einzelnen Thaten dieser Kriege sind zahllos, manche Züge vortrefflich; Firud, der Bruder Chosru's, der, in Turan geblieben, von einer Felskuppe das anrückende iranische Heer sieht und von seinem Begleiter sich die Helden nach ihren Fahnen zeigen läßt, erinnert an Helena auf dem skäischen Thor; Menische offenbart in ihrer Liebe zu Bischen die opferfreudige Liebe eines Weibes, Mustem ist immer hoch und herrlich vor Allen. Der Tod des Afrasiab bringt die entzweiten Völker zum Frieden, Kai Chosru überträgt die Herrschaft der beruhigten Welt seinem Schwiegersohn Zohrasp und entschwindet den Augen der Sterblichen. Die Geschlechter der Helden sind ausgestorben, Sal und Mustem ziehen sich ohne dem neuen Schah zu huldigen nach ihrer Burg am Hirmend zurück. Hier greift nun sichtbar die priesterliche Legende in die bisjezt durchaus kriegerische Ueberlieferung ein. Nicht umsonst hat Dakifi, ein Anhänger der Feuerreligion, die folgende Episode bearbeitet. Guschtasp, der Sohn und Nachfolger des Zohrasp, ist der Beschützer des Serduscht, Zoroasters. Der Profet verkündigt die gereinigte Lichtreligion und errichtet überall dem Feuer die heiligen Altäre. Sein Jüdling, Isfendiar, von ihm gestählt, bekämpft schon die „Ungläubigen“, und zu seinen Ehren entnimmt die Legende aus der Kriegersage mehr als ein Abenteuer Mustems und überträgt es auf ihn. Beide wandern den

„Weg der sieben Abenteuer“; Rustem befreit als Kaufmann verkleidet den Bischen, so Isfendiar seine Schwestern; beide überfallen bei nächtlicher Weile das Schloß des turanischen Königs. Wenn sie zuletzt feindlich aneinander gerathen, so ringt in Rustem das Heidenthum und die alte Zeit, so fällt Isfendiar nicht durch die Kraft des Gegners, sondern durch den Zauber Sal's. Mit dem Verlust ihrer Seligkeit gewinnen die Heiden einen kurzen Sieg über den reinen Glauben. Im Allgemeinen ist Firdusi's poetische Gestaltungsmacht damit erschöpft, die Erzählung von Rustem's Fall in eine Grube voll Lanzen und Schwerter ist matt und farblos, ein solcher Tod überhaupt des Helden unwürdig. Guschtasp ist der Bistagpa der Zendschriften und — mag er nun der Hytaspes des Herodot, der Vater des Darius sein oder nicht — gewiß der letzte, unabhängige König Ostpersiens. Mit ihm hört die Heldensage auf, Bactrien verschwindet als ein kleiner Theil in dem großen Perferreich, dessen Kämpfe und Bestrebungen sich alle naturgemäß nach Westen richten.

Ich versuchte in scharfen Strichen das Gerüst der iranischen Sagen annähernd darzustellen; ihren Reichthum im Einzelnen zu schildern, würde vergebens, für unsere Anschauung nur ermüdend und verwirrend sein. Eine andere Frage drängt sich auf: was ist die Arbeit des Firdusi an seinem Stoff? Daß er seine Quellen ordnete, Störendes ausschied, Gleichartiges zusammenschmolz, ihren Berichten größere Harmonie, die ganze metrische Einkleidung gab, begreift sich, allein er ist weiter gegangen, er hat nicht nur den Zusammenhang des iranischen Epos, sondern auch den Inhalt vieler Episoden aus seinem Genius ergänzt und geschaffen. Er verhält

sich zu dem ältesten Königsbuche, wie Pulci und Bojardo zur Chronik des Turpin, sie wie er sind etwa durch denselben Zeitraum von ihren Quellen getrennt, sie wie er erfassen die naive Darstellung der früheren Dichter mit romantischem Geiste. Nie konnte ein Volkslied die Liebe Sal's zu Rudabe, die Tugend des Sijawusch im Kampfe wider seine Stiefmutter nur annähernd in der Pracht und Herrlichkeit der Ausföhrung, in dem lyrischen Pathos schildern, mit denen sie uns entzücken, hier zeigt jede Doppelzeile die Kunstpoesie; ein Blick auf die Erzählung der Bibel von Jakob's Liebe zu Rahel, von Josef's Keuschheit, auf die älteste indische Sage von Sakuntala macht den Unterschied klar. Firdusi übertrug die Welt seiner Anschauungen, Charaktere und Geschichten, wie er sie aus verschiedenen Schriften hatte kennen gelernt, das Leben, das ihn umgab, in sein Gedicht. Ihm nach sitzt der erste Schah wie der letzte auf einem Thron von Rubinen, auf dem weißen Elephanten Sultan Mahmud's, er unterscheidet keine Entwicklungsstufen in Sitte und Kunst während der drei Jahrtausende, die er besingt, Alles blitzt und funkelt in den Palästen seiner Könige, Ströme von Rosenwasser, Wolken von Moschusdüften umfluthen und umwehen dich dort, Perlen werden wie Tulpenblätter berghoch über die Teppiche gestreut, Ehrenkleider und Juwelen mehr verschenkt, als je alle Könige des Orients zusammen besaßen: die Uebertreibung abgezogen, erblickst du beständig das Schloß Mahmud's zu Ghasna, den Saal, wo der glückselige, in seinen Phantasieen trunkene Dichter auf dem persischen Kissen sitzt, die Flöten ihn schmeichlerisch süß umklingen und indische Bajaderen in weißen, flatternden Gewändern, Kränze und

Perlen in den Haaren, in den Schwingungen anmuthiger Tänze den rauschenden Fall seines Verfes nachahmen. Dort gehen die stolzen, turkomannischen Reiteroffiziere des Sultans, die den indischen Feldzug mitgemacht, in stählernen Rüstungen und mit vergoldeten Helmen, in den Hallen umher, das sind seine Tus und Gunders, Gir und Rustem, Bischen und Sohrab. Der eine und der andere tritt wohl in des Dichters Gemach und erzählt ihm von seinen Schlachten und Kriegsklisten im Gangesland, rühmt sein Roß und prahlt mit der Härte seines Schwertes, oder sie turnieren auf dem Meidan der Stadt, werfen die Lanzen und schleudern den Ball. Diese Wirklichkeit malt sein Lied, diese Sprache reden seine Ritter. Bei Abu-Mansur und Nasir Kel trifft er die Hofhaltung des Schah im kleineren Maßstabe wieder, findet bei ihnen jene selbstbewußte, wenn auch im Gewand tiefster Demuth auftretende, aristokratische Unabhängigkeit, die seinen Rustem und Tus auszeichnet. Der Untergang der Samaniden zeigte ihm, wie diese in Demuth vor den Elfenbeinthronen liegenden Hauptleute sich in einem Augenblick in trotzig empörrer verwandeln und ihres Schwertes sicher den Schah bei den Haaren am Boden umherschleifen können. An der Spitze der turkomannischen Krieger standen verzweifelte Gesellen, in den morgenländischen Gefechten unvergleichliche Haudegen, mit denen der Sultan so willfährig und sanft verfahren mußte, wie Kai Karus mit seinen Paladinen. Nun besitzen freilich die Zustände des Orients ihrer Wesenheit nach eine größere Unbeweglichkeit als die europäischen; in den Reisebeschreibungen der Engländer sind die Meidanspiele der heutigen Perser genau so beschrieben, wie Firdusi sie sah und besang,

allein Niemand wird glauben, daß es im Anfang aller Tage Städte wie Ispahan, Schlösser wie das Harun al Raschid's in den Bergen Bactriens gegeben habe; ja noch mehr, der persische Hof, den die Griechen kennen, hat keine Ähnlichkeit mit dem des Schahnameh, die Alexander-schlachten keine mit denen Rustems. Welch' lebhafteste Handelsverbindung mit Indien setzen allein die „Meere von Elephanten“ voraus, die Firdusi am Druß kämpfen läßt; wo kämen in den ältesten Traditionen eines Volkes gemalte Tapeten, diese Tausende von Seidenkleidern aus China vor? Der Schluß ist nicht abzuweisen: die Scenerie des ganzen Gedichts gehört ihrer Wirklichkeit nach der Zeit, in ihrer Schilderung dem Genius des Firdusi. Zuweilen nimmt er die Ueberlieferung ohne jeden Schmuck auf, so unter Vielen die Erzählung von Rustems Tod, die Beschreibung des Kampfes mit den Diwen, die Fabel von der Simurg; die Verse des Dakki hat er wörtlich seinem Werke einverleibt, die Novellen aus der Sassanidenzeit vielleicht nur aus der überlieferten prosaischen Form in die metrische gebracht, Lieder aber wie die schon bezeichneten von Sohrab, Firud, von Bischen und Menische, von Kai Chosru's Entschwinden und Isfendiar's Fall entspringen in dieser Form nie der Volkspoesie, sondern sind Erzeugnisse eines künstlerischen Verstandes, von Firdusi erfunden und durch die Macht seiner malerischen Phantasie zu den wunderbarsten Gemälden voll Leben und Anschaulichkeit gestaltet.

Aber selbst diese glänzende Malerei würde endlich das Auge ermüden und Alles in das Chaos der Sage zurückfallen, dem es der Genius mühsam entwand, schwebte nicht über jedem Bilde Firdusi's ernster, tragischer Ge-

danke. Bei Festen und dem Leeren mächtiger Pokale kann er in rauschenden Jubel ausbrechen und den Lebensgenuß bald im bacchantischen Taumel feiern, bald in den Worten der Greise mit milder, salomonischer Weisheit empfehlen, im Grunde aber wendet sich seine Anschauung von dem unheilvollen Wechsel des Daseins ab und ruft wie der Buddha darüber: „Samsara!“ Dieser mag nie eines Dichters Herz von dem Gefühl der Allvergänglichkeit erfüllt gewesen sein, immer klingt es uns schmerzlich ergreifend aus traurigen, wunderbar harmonischen Versen an. „Was ist“, sagen alle seine Helden, „was ist das Leben als ein Athemholen?“ Die uns umgebende Welt und wir in ihr sind ein Schein, Wirbel des Staubs, nicht mehr; Gutes vollführend und in rühmlichen Thaten strebend suchen die Besseren unter den Sterblichen nach der Wahrheit, die sie hinter diesem Wechsel verborgen glauben, nach dem Paradies in der Ewigkeit, dem Angedenken bei den Nachkommen, und wir stellen sie unsern Kindern als leuchtende Vorbilder auf, gegenüber den Feigen und Schlechten, die hienieden in Genuß und Sünde, jenseits in den Abgrund der Hölle sinken. Der Weise jedoch bleibt auch diesem Wahne fern, schmerzlich sich zusammenfassend und aller Täuschung frei, erkennt er die absolute Nichtigkeit des Geschaffenen und wünscht am Ganges, in Iran und in Hellas nur das eine:

„— er wäre nie geboren,
 Ihn hätte nie im Erdenfrost gefroren
 Und niemals ihn die Gluth der Welt versengt;
 Unheil nur wird durch die Geburt verhängt,
 Nur Wechsel herrscht und Trübsal hier auf Erden,
 D'rum ist es besser, nicht gezeugt zu werden.“

Madonna Laura.

Zu Avignon, damals einer kleinen, dunkeln und engen Stadt der Provence, fand am 6. April 1327, am Montag vor Ostern, die zufällige Begegnung zweier Menschen statt — es war in der Frühmesse, in der Kirche der heiligen Clara, und die eben aufgegangene Sonne noch von Nebeln und Wolkenschatten trüb verhüllt, wie in Uebereinstimmung mit dem Tage, der nach jüdischer Zeitrechnung (und es gab eine Synagoge zu Avignon) Christi Todestag war.

Ein Charfreitag, für die Liebe und die Dichtkunst von entscheidender, bis zu uns und weit über uns noch fortwirkender Bedeutung, an dem sich eine jener gottgeweihten Flammen entzündete, die über unsere Hinfälligkeit den verklärenden Schimmer der Ewigkeit, das Licht vom Berge Thabor, werfen. Denn die beiden Menschen, die sich dort zum ersten Male vor den Stufen des Hochaltars knieend sahen, waren Laura und Petrarca.

Dieser Anblick sollte ihnen und Allen, welche die Dichtkunst lieben, fortan unvergeßlich bleiben. Das grüne, mit Veilchen geschmückte Gewand, das Laura an jenem Tage trug, sollte gleichsam die Bedeutung des Frühlings, der Jugend und der ersten Liebe gewinnen — „allüber-

all“, heißt es in einer Canzone des Dichters, „seh' ich die Weilchen und das grüne Kleid!“

Eine Liebe, die so beginnend, und nicht, wie es ihrem Wesen gemäß wäre, von einem jähen und tragischen Ausgang beschloffen wird, sondern einundzwanzig Jahre in leidlicher Ruhe und Beständigkeit fort dauert, obgleich sie — verheirathet, eine Mutter von elf Kindern, in rasch erbleichender Schönheit — er ein Priester ist, voll heißer, sinnlicher Leidenschaften, die er umsonst durch Studien und in Nachtwachen über die Bekenntnisse des heiligen Augustinus zu besänftigen sucht, in der ewigen Unruhe seines Herzens und seiner Eitelkeit aus dem Lärm und den Festen der Höfe in die stillste Einsamkeit und aus ihr wieder zurück in den rauschenden Triumph einer Krönung auf dem römischen Capitol eilend — solche Liebe scheint mehr eine Einbildung und ein Spiel der Phantasie als Wahrheit zu sein, ein Gefühl, das sich in Mußestunden in tadellosen Sonetten „zu seinem und der Herrin Ruhme“ der Nachwelt bis in die feinsten Regungen darlegen ließ, das aber zugleich in dem willigen Anschmiegen an diese enge, geschraubte, eintönige Form seine Leere und Schwäche beweist. Indes jener erste Blick Laura's war etwas Wirkliches, mehr als nur phantastisch Erregendes; wenn man die Erscheinungen des Lebens nicht nach ihrer Form, sondern nach ihrer Wirkung beurtheilt, einer der merkwürdigsten Blicke, die je aus einer Sterblichen Auge in die Seele eines andern gedrungen. Dieser Blick hat Petrarca zu dem gemacht, was er ist, er beherrscht bis heute die ganze lyrische Liebespoesie der Italiener.

Bis zu jenem verhängnißvollen 6. April war Fran-

cesco Petrarca ein junger, leidlich müßiger Geistlicher gewesen. Im Gefolge des Cardinals Giovanni Colonna, theilte er seine Zeit zwischen seinem Puz, dem Kräuseln seiner früh grau werdenden Haare und dem Lesen des Virgil, ein dreiundzwanzigjähriger Mensch, den seine Schönheit wie sein Wiß Männern und Frauen gleich empfehlen. Und bei seinem geringen Vermögen, seiner Unlust zu den juristischen und theologischen Wissenschaften ist er wesentlich auf dies Gefallen, auf das Werben um die Gunst Anderer angewiesen — auch ein Handwerk, in dem er sich als ein vollendeter Meister bewähren wird. Seinen Vater Petracco, einen Notar aus Florenz, hat die Bewegung, welche die Schwarzen, die guelfische Partei, in der Stadt zu Herren machte, auf immer aus dem Vaterlande verstoßen; in den Unruhen eines Bürgerkriegs zwischen den Schwarzen und verbannten Weißen ward Francesco zu Arezzo am 20. Juli 1304 geboren. Später, als er längst zum Dichter auf dem Capitol gekrönt, sein Leben den Nachkommen erzählte, gefiel er sich darin, in den Gefahren, die er in seiner Kindheit glücklich überstanden, Vorzeichen seines Schicksals, der großen Dinge zu sehen, zu denen er sich einmal in maßloser Eitelkeit bestimmt glaubte. Er verlebte eine unstätte Jugend; bald ist er mit der Mutter Eletta Canigiani zu Ancisa, einem Flecken in der Nähe von Florenz, bald in Pisa, zuletzt auf der Schule zu Carpentras in der Provence, wo der alte Conventuale ihn das erste lateinische Wissen lehrt. Denn der römische Hof, der sich zu Avignon niedergelassen, zieht wie ein Kriegsheer die Geier, so die Schaaren italienischer Abenteurer und Verbannter, sich nach, Alle in der Hoffnung eines leichten und reichen Erwerbs.

Diesem Zuge folgt auch der Notar Petracco und muß es zu einigem Reichthum gebracht haben, der ihm gestattet, seinen ältesten Sohn auf die Univerſitäten von Montpellier und Bologna zu ſenden. Wie ſo oft, ſind auch hier bald der väterliche Wille und die eigene Neigung im Widerſpruch; Statt der Bücher des bürgerlichen und kanoniſchen Rechts befinden ſich nur Virgil und Cicero in den Händen Francesco's. Gleich im Beginn ſeiner Entwicklung tritt in Petrarca die Abneigung gegen jede beſtimmte, poſitive Wiſſenſchaft, die Vorliebe für die Kunſt und die nichtige, oberflächliche, aber in klangvolle Worte eingekleidete Gelehrſamkeit des römischen Redners hervor. Als nun nach des Vaters Tode ſein Erbe von ungetreuen Vormündern faſt ganz zerrüttet ward, blieb ihm wie ſeinem Bruder Gherardo als einziges Mittel eines ſichern, unabhängigen und vielleicht genußreichen Lebens der geiſtliche Stand, damals der gerade Weg zur Macht und zum Anſehen. Das Papſtthum hat zu Avignon ſelbſt den Schein der Heiligkeit abgeworfen; ein prächtiger, verſchwenderiſcher Hof, zu dem alles adelige und nichtadelige Gefindel von Languedoc und Gascogne zuſammenſtrömt, bei deſſen Feſten die Geliebte des Papſtes die Diamanten der Tiare als Halsband trägt — ein vollkommenes Babylon, an deſſen Waſſern freilich nicht die Töchter Iſrael's ſaßen und weinten, ſondern nur bei Bällen und Neigentänzen Troubadourlieder ſangen. Für den regen leichtfertigen Sinn Petrarca's war dieſe Geſellſchaft die willkommenſte. In ihr glänzten ſeine Gaben, befriedigte ſich ſeine Selbſtgefälligkeit. Damals ließ es ſein Blut lauter wallen, wenn ihm die Frauen auf den Straßen nachſahen oder einen Ruf der Bewunderung

seiner Schönheit nicht zurückhielten — Freuden, auf die er später, scheinbar bereuend, mit einem Blick pharisäischer Gerechtigkeit schauen wird. Bald gewann er Freunde, entzückte die vornehmen Kreise Avignons und bezauberte mit seiner Gabe der feinsten Schmeichelei, seiner theils wahren, theils gemachten Begeisterung für das alte Rom vor allen die Familie der Colonna's. Es ist für das ganze, zweideutige Wesen Petrarca's bezeichnend, daß er seine Schwärmerei für die Freiheit Italiens, die Ueberreste einer ruhmreichen Vergangenheit trefflich mit seinem Lobe und seiner Hingabe an das Geschlecht zu vereinigen weiß, das unter den Bedrängern Rom's und den Zerstörern seiner Denkmale den ersten Platz einnimmt. In jener sittenlosen Gesellschaft hat er, wie in ähnlichen Umgebungen an den Höfen sicilischer Tyrannen die griechischen Sophisten, das Maß des Rechts und Guten, jede Würde des Charakters verloren und dafür nur die unbezwingliche Begierde eingetauscht, überall mitzureden und genannt zu werden, die Wahrheit für den glänzenden Schein hinzugeben. Ja, er selbst beredet sich wohl endlich, denn das ist die Kraft der Dinge und die Schwäche des Geistes, daß sein unruhiges Werben um den eiteln Ruhm der Welt und die trügerische Freundschaft der Fürsten etwas Heiliges gewesen, daß zwischen seinen Liedern zur Befreiung der italienischen Erde und den Schmeicheleien der Correggio's und Visconti's kein Widerspruch sei, oder glaubt, alle Irthümer durch die Erkenntniß gebüßt zu haben, daß die Erdenlust wie ein kurzer Traum entfliehe. Daß aus diesem wilden und wüsten Treiben des Genusses, den Spielen einer unbeschäftigten Phantasie, doch etwas Ewiges, eine, wenn auch dultlose, doch unbergäng-

liche Blüte aufkeimte, ist dem Zauber zuzuschreiben, den jener erste Blick Laura's auf Petrarca ausübte.

Madonna Laura zählte damals 18 Jahre; seit dem 16. Januar 1325 mit dem angesehenen und begüterten Patricier Hugo de Sade vermählt, selbst aus einem altadeligen Geschlechte derer von Nobes entsprossen, eine Tochter Messire Audibert's und der Dame Ermessende, mochte sie wenig ahnen, daß „ihr Ruhm und die Glut, die sie auf seine Wangen gezaubert, einst noch Tausende nach ihr entzünden würden.“

Die Wirklichkeit, in der sie lebte und die Verklärung, die Petrarca darüber zu breiten verstand, ihre Erscheinung auf Erden, behaftet mit allen Sorgen und Mühseligkeiten, dem Erbtheil des Daseins, daran sie so schwer, wie eine ihrer Schwestern getragen — und dagegen ihr stolzes Hinwandeln in Canzonen und Sonetten, wie ein ehrfurchtgebietendes, auf Wolken dahinschreitendes Götterbild in Schönheit und Hoheit, dessen „eigentlichen Namen“, sagt ein alter Erklärer des Dichters, „man so wenig auszusprechen wagt, wie die Juden den ihres Jehovah“ — welch ein Gegensatz! In ihrem Heirathscontract mit Hugo de Sade erhält sie außer einer Mitgift von 6000 tournesischer Münzen zwei „vollständige Gewänder“ — jenes grüne mit den Veilchen, das ich schon oben in seinem symbolischen Werthe hervorhob, und ein anderes von purpurnem Stoff, in dem sie „wie der Phönix, in nie gesehener Schönheit“, inmitten des Festkranzes der Frauen von Avignon steht. Selbst das Gleichgültigste und scheinbar Wichtigste wird dieser mehr geistreichen als aus der tiefsten Seele quellenden Poesie zum Sinnbild, zum bereiten Stoff für ihre kunstvollen

Allegorien. So verwandelt sich denn auch der kleine Flecken, wo sie geboren, zu einem neuen Bethlehem, über dem ein anderer Stern der Verheißung aufgegangen . . . es ist die Vorstadt der Franciscaner bei Avignon, am Fuße des Hügels, auf dem die eigentliche Stadt gebaut war, in lieblicher, gartenreicher Gegend, welcher die Sorgue, „meine Sorga“, nennt sie der Dichter — mit sanftem Gemurmeln der Rhone zuströmend, noch mehr Reiz und Duft verleiht. Hier zeigte man noch dem Könige Franz I. neben dem Wirthshaus zum „Weißen Roß“ ein kleines, verfallenes Haus von alterthümlicher Bauart, roth überfünt — das Haus von Madonna Laura. Die Fenster, die sie einst geöffnet — „meine Sonne“, die Steinbank, „wo sie oft sinnend in langen Tagen mit sich selbst Gespräch geführt“, waren längst zerfallen und zerbrochen, nur ihr Gedächtniß lebte noch, freilich in durchaus idealistischer Form, in Petrarca's Versen fort.

Eine junge, sich im Schmuck gefallende Frau, die ihre langen, blonden Locken gern mit Rosen oder Perlen durchflocht, um ihren weißen Hals eine kostbare Kette schlang, goldbefranzte Handschuhe trug, mit wunderbar schönen Augen und weichgeformten Lippen, die noch beredter, selbst wenn sie schwiegen, sprachen, als ihre Worte, einen wunderbaren Glanz im Gesicht: so trat Laura Petrarca entgegen. Und diesen einen kurzen Augenblick ausgenommen — wo sie dasteht, den Schleier zurückgeschlagen, die Locken wallend auf und über die Schultern, im grünen Kleid, veilchenüberstreut und in diesem Duft und Frühlings-schimmer selbst die blühendste Rose — ist die ganze, einundzwanzigjährige Liebe eine beständige Dämmerung, in der das Auge nur durch die grüne Wildniß von Bau-

cluse, an den Rosengebüschen der Sorgue vorüber, einen Schleier flattern sieht, der schließlich auch der nach ihm ausgestreckten Hand entflattert und immer mehr mit den Nebeln und Schatten des Abends verschmilzt — nichts als ein Schwanken und Schweben. Allein eben in diesem Bilde offenbart die Liebe Petrarca's wie er sie in seinen Sonetten darstellt, sich am glücklichsten und im Kerne ihres Wesens. Sie verlangt nicht nach dem Genuß, das einzige Sonett, in dem sie solche Bitte wagt, umschreibt diesen Wunsch noch dazu durch ein Gleichniß von Pygmalion und der an seinem Herzen erwärmenden Statue. Jedes echten, leidenschaftlichen Naturlauts unfähig, wie die meisten Troubadourpoesien, hat sie im Grunde nur eine, die feinste und zarteste Empfindung, die Sehnsucht; diese Saite weiß sie am tiefsten und unvergleichlichsten zu rühren. Vielleicht vereinigten sich die Umstände, die Stimmung der Zeit und die eigene Natur in keinem Dichter zu einem so vollkommen harmonischen Gleichklang als in Petrarca. Außerzogen im Lande der Troubadours, deren Spuren trotz des Albigenserkriegs auf jedem Pfade, jeder Burg der Provence noch lebendig waren, zu Bologna im Umgang mit italienischen Dichtern, von denen er die eben geborene, italische Sprache in ihrer Reinheit und Süße lernt, durchaus mit seiner bestechenden Erscheinung und der Gabe des Worts zu einem leichten fröhlichen Sängerbien hingewiesen, von einer brennenden Eitelkeit und der Begierde nach dem Dichterkranze verzehrt, dawider in seiner Stellung als Priester, als Freund von Bischöfen und Cardinälen, wie äußerlich er diesen Stand auch immer angenommen haben mag, doch auf den Ernst des Lebens und die „letzten Dinge“

gerichtet, konnte Niemand besser als er die Verbindung der Liebe und Mystik, welche die Troubadours und Dante in ihren Liedern angestrebt, in der Poesie vollziehen, das Gefühl feiern, in dem sie beide zu einer gewissen Einheit gelangen und Himmlisches und Irdisches zu einem Hauche, einem Seufzer wird — eben die unbestimmte, unbefriedigte Sehnsucht. Auf das sorgsamste hat er darum alles Bestimmte, jene „Spuren der alten Flamme“, welche er so glühend, wie Virgil's Dido bei dem Anblick des Aeneas, empfand, aus seinen Gedichten getilgt . . . nicht nur aus Besorgniß vor Laura's eifersüchtigem Gemahl, nicht nur um mit eiteln Worten sich selbst und die Nachwelt mit einer platonischen Neigung zu belügen, denk' ich, sondern in der bewußten Absicht seines Dichtens, seine Leidenschaft als Stoff zu verwenden. Darüber mag ihm freilich wie jenem Jean Jacques Rousseau in seiner Liebe zur Gräfin d'Houdetot Phantasie und Selbstgefälligkeit mehr als eine goldene Lüge vorgespiegelt, mehr als einmal die Hand geschrieben haben, was das Herz nie empfunden. Ich weiß wohl, daß man aus Petrarca's Sonetten einen weitläufigen Roman seiner wirklichen Liebe herausgefunden hat, einer Liebe, deren Hauptereignisse danach ein Blick Laura's, ein Gruß, ein freundliches Wort, das Aufheben eines ihr entfallenen Handschuh's, das Geschenk zweier Rosen gewesen wären, die ein Freund ihr und ihm, als sie in seinem Garten lustwandelten, beim Abschied gegeben — Dinge, wie Jeder sieht, von der wichtigsten Bedeutung, das abgezogen, was Petrarca darüber dichtete, deren Wahrheit oder Erfindung für das Wesen dieser Gedichte gleich wenig austrägt.

Der Sehnsucht aber stellt sich die Geliebte in unter=

gänglichem Reiz, als holdgeschmücktes Engelskind, die Verkörperung der Schönheit und Tugend dar; ihre Locken werden zu dem feinsten Golde, zu Sonnenstrahlen; der Ton ihrer Stimme ist klangreicher als der Gesang der Nachtigallen und milde wie die Worte des Engels bei der Verkündigung. Ihre Augen, diese „saphirnen Fenster einer edeln Seele“ — ja, wer könnte den Glanz und Zauber dieser Sterne schildern? Als der Dichter drei Canzonen, die Italiener nennen sie, von dem Wohlklang ihrer Reime entzückt, „die drei Grazien“, über Madonna's Augen gedichtet, fühlt er zuletzt zwar „die Kraft der Feder gebrochen“, nicht aber „die des Geistes, wie viel er immer geredet.“ Ein unerschöpflicher Born sinnreicher Vergleichen, zierlicher aber ebenso oft spitzfindiger und erkünstelter Gedanken ist ihm dies Licht, „vor dem alle Wonnen des Lebens schwinden, das ihm den Weg hinauf zum Himmel leuchtet.“ Was den Schiffern der Stern des Pols, das sind ihm diese holden Augen — „sein einziger Trost, sein einziges Rettungszeichen.“ In diesem wunderbaren und doch wieder unbestimmbaren Licht, dessen Wesen nicht, nur dessen Widerschein auf ihn ihr wahrnimmt, gewinnen alle irdischen Dinge, auf die es fällt, eine magische Kraft, der ähnlich, die der Magnetstein dem Eisen mittheilt und wie aus ihren festgegründeten Fugen gerissen, erhebt sich die sichtbare Welt, von ihm berührt, in einen reineren, freilich auch farbloseren Aether. Denn die Sehnsucht sucht das Unsichtbare, das Unbegreifliche, ein Glück, das nur Traum bleibt und nie zur Erfüllung reift — die gestillte Sehnsucht ist der Schmetterling, der in der Flamme verbrennt, die wahrhaftige, ewig unbefriedigte aber gleicht dem Phönix, der beständig neuge-

boren aus der selbst entzündeten Gluth emporsteigt. Das ist die Liebe Petrarca's, wie sie uns in seinen Versen erhalten. Sie hat ihren Gegenstand nicht ganz zur Allegorie verflüchtigt, sie hat ihm nur jede irdische Beschwerlichkeit genommen, Laura besißt einen Zug von jener zum Himmel emporgetragenen Madonna Rafael's, auch in ihr ist etwas Schwebendes, eine verklärte und begeistigte Gestalt, die nur auf Wolken dahingaukelnd zu denken ist. Für ein wahres und echtes Gefühl wird es nie gelten können, wenn Petrarca im künstlichen Wortspiel aus dem Namen Laura — aura „die Luft“ oder gar lauro „der Lorber“ macht, allein die beiden Momente des Schwebenden und Glänzenden, die ja auch so unübertrefflich und wahr Homer's Götter malen, wenn sie vom Ida auf das Schlachtgefild vor Troja eilen, sind in diesen Bildern auf das glücklichste festgehalten. Den Marien dient der Mantel, ihre Gestalt durch seine Falten künstlerisch abzurunden, Laura der Schleier. Den weißen Schleier über das Antlitz gezogen, den neidischen, der ihm ihre Schönheit und seine Sterne verbirgt, oder das blonde Haar von ihm umflattert: so vollendet sich ihre Erscheinung. Und wenn er nun ein Mädchen diesen Schleier im Bache waschen sieht, entzückt ihn dieser Anblick, wie einst die badende Diana den laufschenden Aktäon. Der Himmel selbst wird diesem Schleier nicht widerstehen können, — „wenn ich längst gestorben bin, wird sie mir des Himmels Gnade ersuchen und ihn ganz für mich gewinnen, wenn sie ihre Thränen mit ihrem Schleier trocknet.“ Wie auf der Jakobsleiter die Engel, steigt auch die Sehnsucht hier aufwärts zur „dritten Sphäre“, dem Stern der Venus, woher Madonna's Seele stammt, dort niedertwärts zu

jener „heiligen Stätte“, wo Amor aus ihren Augen den ersten goldenen Pfeil in sein unbewehrtes Herz schoß. Ueberall auf diesem Wege tönt ein „Heilig! Heilig!“ um sie her. Nicht umsonst hat ihn in der Wirklichkeit Laura besser und edler, ruhmbegieriger und des Lobers würdiger gemacht, in der Dichtung wird sie dafür zum Quell aller Tugend, zum höchsten Gute, zu jener *omnis beatitudo*, die Dante in Beatrice sah; was hienieden, wie sich bald zeigen wird, von vielen Flecken der Sinnlichkeit und Leidenschaft getrübt war; seine Liebe zu ihr, erhält hier die Flügel, die sie in jene Sphäre hinauftragen, wo die Seligen körperlos sich selbst und Gott anschauen. Die Gedanken der Platonischen Philosophie von den heiligen und unbergänglichen Urbildern aller Dinge, von der stummen, von keinem Sinne je zu fassenden Liebe der Seele, wie sie selbst der erhabensten Sehnsucht entsprungen sind, gewähren da dem Dichter die schönsten, schon bereiten Formen für seine Anschauungen. So muß nach ihm Simone Martini, ein berühmter Künstler aus Siena, der im päpstlichen Palaste zu Avignon Fresken malte, zum Paradiese hinaufsteigen und dort nach Laura's Urbild das Gemälde der Geliebten entwerfen.

Noch einmal, wir schweben in einer phantastischen Welt, in der sogar die Edelsteine, Diamanten und Topase, die Laura trägt, nur Sinnbilder der Standhaftigkeit und Keuschheit sind — eine Welt, die freilich nicht Petrarca geschaffen, sondern die von den Arabern zu den Provenzalen, von diesen zu den ersten italienischen Dichtern getragen, schon in den Liebescanzonen Dante's und Guido Cavalcanti's ihren Grundzügen nach festgestellt ist und die von ihm nur den äußern Schmuck, ihre Vorhallen und

Säulenordnungen erhält. Für die Menschen jener Zeit war alles Höchste und Tiefste in dieser Liebesdichtung beschloss, sie versinnlichte allen feiner organisirten Seelen das Ideal. Uns dagegen erscheint sie mit Recht dürftig, frostig, ausgeklügelt. Die Zahl der Sonette Petrarca's steigt mit den kürzlich in einer alten Handschrift zu München aufgefundenen auf mehr als vierhundert, die, mit geringen Ausnahmen, nur zwei Töne widerhallen, den der Sehnsucht über die Strenge, den der Klage über den Tod Madonna Laura's. Wer in der Dichtkunst mehr sucht als ein bald geistvolles, bald harmonisches Spiel wohlklingender Worte, wer Gedanken und eine Seele von ihr fordert, wird Petrarca niemals zu den großen Dichtern zählen, wird ihn weit unter Boccaccio und Ariosto stellen, Dante's und Tasso's gar nicht zu gedenken. Ja, vielleicht wäre er ganz vergessen, so tief mit Finsterniß und Staub bedeckt, wie seine lateinischen, geschmacklosen Gedichte, wenn ihn nicht die Begeisterung für Italien, ein und anderes mal wenigstens in seinem Leben, mit dem Schwunge Virgil's erfüllt, wenn nicht, was ich als das Beste in ihm wie in Rousseau schätze, die Liebe zur Natur mit ihrem reinigenden Gotteshauche auch seine Seele zur Wahrheit zurückgeführt.

Und in diesem Punkte wendet die „schwebende Liebe“ sich wieder zur Erde und hat eine Geschichte.

Laura de Sade gehörte durchaus zu den kalten, „busenlosen“ Frauen, denen eine nicht glückliche Ehe — schon sechs Monate nach ihrem Tode hat Messire Hugo, ihr Gemahl, eine zweite Gattin heimgeführt — und in ihren spätern Jahren häuslicher Kummer über eine ungerathene Tochter noch eine gewisse Verschlossenheit und

Herbe der Empfindung gaben. Nicht ohne viel Eitelkeit, daß sie wohl stundenlang vor ihrem Spiegel saß, wie Marzif „ihre Lust in sich selbst beschränkend“, kam sie den Guldigungen Petrarca's mit Blick und Gruß, mit allen Winken und Stummen, aber doch so be-
 redten Zeichen entgegen, womit eine schöne und geliebte Frau ihre Herrschaft zu sichern weiß. Und diese Herrschaft wirkte wohlthätig auf den jungen, leichtsinnigen, noch jedes edleren Zieles entbehrenden Dichter. Sie fesselte ihn dauernd an eine reine, trotz aller Unvollkommenheiten doch im Glanze des Ideals erscheinende Gestalt, sie blieb ein durch sein ganzes unruhiges, vielbeschäftigtes und viel-
 verwirrtes Leben klingender Wohlklang. Daß er sie in der ersten Zeit nach jenem Zusammentreffen in der Kirche der heiligen Clara wahr, innig, leidenschaftlich liebte, ist an sich klar, wenn er es auch nicht selbst in den Ge-
 sprächen gestände, in denen er dem heiligen Augustinus die Leiden und Schwächen seines Leibes wie die Sünden seiner Seele enthüllt, bekennt, daß er ihrer mit aller Kraft seines Geistes, mit jedem Mittel, das dem Ver-
 liebten das Verlangen eingiebt, begehrt habe und vielleicht noch begehre. Bekenntnisse, die in seiner leidenschaftlichen Neigung zu den Frauen, in den Kindern, einem Sohn und einer Tochter, die ihm von einer andern, durchaus irdischen Geliebten geboren wurden, ihre Bestätigung fin-
 den. Schwerlich begnügte sich darum Petrarca's Liebe zu Laura mit dem Blick ihrer Augen, jenem leisen Druck ihrer Hand, den eins seiner Sonette feiert, zitterte schwer-
 lich, wie einer seiner Erklärer „bei dem Gedanken, einen Kuß auf ihre Hand zu drücken“ — es ist eben bei ihm die Poesie ein anderes als das Leben. Und

Madonna Laura? Ich glaube nicht, daß sie ihn jemals geliebt, nur die Hälfte jener Gluth empfunden hat, in der er nach seinem Ausdruck „verbrannte“, aber sie wird die Guldigung eines berühmten und allbewunderten Dichters, der offen gestehen durfte, daß er den Lorber nur ihretwegen, um des Gleichklangs mit ihrem Namen willen, liebe und zu erringen strebe, nicht gleichgültig von sich gewiesen, sie im Gegentheil mit mancher Gunst belohnt haben — die Liebe spielt ja nicht mehr in der dritten Sphäre, sondern in Babylon, in vornehmen über jedes Maß und jede Sitte sich frech erhebenden Gesellschaften von Priestern und Weibern, am Ufer der Sorgue in dämmernden Abendstunden, im Rosengarten des alten liebeskundigen Dichters Sennuccio del Bene, des Vertrauten ihrer Neigung, der sie wohl als „Liebespaar, wie's nie der Tag beschienen“, begrüßt. Sonst ist Laura kalt, zurückhaltend, theils um die Eifersucht ihres Gemahls nicht zu reizen, zumeist aus der Beschränktheit und Unempfänglichkeit ihres Wesens. Nicht unrecht vergleicht sie der Liebende so oft einem Götterbilde, einer marmornen Statue, die seine Leidenschaft nicht zu beseelen vermag, die in Allem nie ihre Kälte und Strenge verliert. In diesem Sinne empfindet er am tiefsten das Unglück seiner Liebe, die vergeblichen Hoffnungen, umsonst vergossene Thränen, den bitteren Irrthum, so viel Mühen, seine ganze, ruhmgekrönte Kunst verschwendet — und doch nicht ihre Liebe in jener Fülle und begeistigenden Gluth empfangen zu haben, wie sie ihm allein genügen konnte. Die Kluft, welche die Verhältnisse, sein Stand und ihre Ehe, trennend zwischen ihnen bildeten, mochte ein und ein anderer glücklicher Augenblick überbrücken, denn umsonst,

sagt ein boshaftes, aber wahres Wort, opfert man solche Verse nicht — allein ihre Seelen kamen einander darum nicht näher, immer blieb Petrarca's Sehnsucht ungestillt. Das Ideal erscheint nur wie im Fluge auf Erden — wie die alten Bildhauer die Gelegenheit gebildet, mit Flügeln an den Füßen, wenn Du es haschen willst, ist es schon vorüber und läßt in Deinem Herzen die ewig brennende Wunde zurück, die sein Blick Dir schlug — jener Blick in der Kirche, der mehr versprach, als Madonna Laura erfüllen konnte. Darum erschreckt es Petrarca nicht, wenn ihre Jugendblüthe bald entschwindet, ihre Wangen erblaffen, denn es tröstet ihn, daß sie mit ihm zusammen altert, und die geheime Hoffnung, daß in diesen spätern Jahren die letzten Funken seiner Leidenschaft besser zu dem milden und blassen Lichte passen werden, das über ihre Gestalt ausgegossen ist, er erwartet von ihrer Freundschaft, was ihre Liebe nicht gab.

Im Anfang seiner Leidenschaft indeß peinigte und quälte ihn Laura's Unempfänglichkeit; die Verzweiflung, mit der sie ihn erfüllte, gab der natürlichen Unruhe seines Geistes, seinem Drange nach dem Neuen, seiner angeborenen Neiselust reiche Nahrung und zugleich einen Vorwand, ihnen zu genügen. Fortan treibt ihn unstät sein unstäter Wille umher, draußen den Frieden zu suchen, den er niemals in vollkommenster Süße genießen soll. Bald sibt er zu Combez, dem kleinen Bischofsitz seines Freundes Jacopo Colonna, am Fuß der Pyrenäen, in Studien des Alterthums versenkt, in Gesprächen mit Sokrates und Lilius, wie er zwei Hofleute des Bischofs und ihm in der Neigung zu den klassischen Schriftstellern wahlverwandt pathetisch nennt, bald irrt er in den Straßen

und Hörsälen von Paris, zu Lüttich und Köln, an den Ufern des Rhein umher, überall nach römischen Schriften suchend oder die kostbaren Pergamente mühsam genug selbst abschreibend, denn wieder fängt das Alterthum mit seinen Göttern die Welt und die Geister zu beherrschen an, wieder schleudert Jupiter seine Blitze und jagt Apollo Daphnen nach. Auf jeder Seite des Petrarca werden diese Erinnerungen wach, erhebt sich hinter der zusammenbrechenden Herrlichkeit der Ritterschaft und des Priestertums, fern noch wie Nebelbilder, der Schatten der römischen Republik, eine unübersehbare Heldenreihe von Consuln und Imperatoren. Ein Entdecker dieser verschütteten Welt ist Petrarca, darin ist vielleicht der schönste, sicher der reinste Theil seines Ruhmes zu suchen, denn in dieser einen Arbeit entsprach seine That seinem Wort. So durchforscht er, keine Kosten und Mühen scheuend, die Bibliotheken nach den Büchern des Livius, von denen damals nur die zehn ersten bekannt waren, er schreibt mit unermüdlicher Sorgfalt die Briefe des Cicero an seine Freunde selbst ab — auch deßhalb, weil er sie in seinen eigenen Briefen nachahmt; ein Manuscript des Virgil läßt er von seinem Freunde Simone Martini mit köstlichen Miniaturen, Darstellungen aus der Aeneide, schmücken — eine rastlose, bewunderungswürdige Thätigkeit, die aber doch nicht die Gluth seiner Liebe — weder der wahren, noch der erdichteten — auslöscht. Schon in demselben Jahre 1333 kehrt er nach Avignon oder besser zu Laura zurück. Wenn er die einsamen, gefährlichen Pfade des Ardennenwaldes durchhirt, glaubt er sie überall im Schatten der Bäume zu sehen, ja diese Eichen und Buchen werden selbst zu schönen Frauen, zu den

Freundinnen der Geliebten, in deren Mitte sie ihm oft erschienen. „Grüße sie!“ ruft er der Rhonewelle zu, als er zuerst wieder das Rauschen des „heiligen“ Strom's vernimmt. Nur findet er in Arignon nicht Alles, wie er es erwartet; ein Streit, der zu Rom zwischen den Colonna's und Orsini's mit Mordthaten und blutigen Gefechten tobt, hat den Cardinal Giovanni zu einer schleunigen Reise nach Italien genöthigt, Laura ist kälter und unzugänglicher als je. In dieser doppelten Einsamkeit, die ihn nun umgab, meist auf sich allein in der engen, ihm verhassten Stadt angewiesen, fand Petrarca als letzten Trost — die Natur. „Die stillsten Pfade“, sagt er in einem seiner schönsten Sonette, „wo dem Sande keine Spur von Menschen eingedrückt ist, durchwandere ich düster, gedankenvoll; die Felsen und der murmelnde Bach sind meine Vertrauten, umher ist Niemand, der meine Klagen vernehmen könnte, nur die Liebe wandelt neben mir.“ Es ist Vaucluse, vallis clusa, das eingeschlossene Thal der Sorgue, mit Felszacken, Wasserfällen, Wiesen und Rosengebüsch, seine „Eremitage“. Wer dächte nicht, wenn er diese Verse liest, an die Spaziergänge Rousseau's im Walde von Montmorency, in dem auch jede Nachtigall Liebe flötete, jeder Baum ein verzaubertes Frauenbild umschloß? Und an diesem Punkte, glaub' ich, begann die allmähliche Verwandlung Laura's in das emporschwebende Ideal. Was in Petrarca's Liebe Leidenschaft gewesen, hatte sich nicht ganz, aber doch bis zur Kühle und Ueberlegung ausgetobt, so weit, daß ihm weder Hand noch Herz bei dem Schreiben seiner wohlgefeilten Sonette zitterten, ihm nie ein Ach! entchlüpfte, das nicht harmonisch geklungen.

Stürzt ihn nun auch Laura's Anblick oft genug aus der „dritten Sphäre“ in die Sinnlichkeit hinab, so ist doch der Ton gewonnen, der fortan ihn und die ganze italienische Liebesdichtung beherrscht, das Gefühl dem feinen, scharfsinnigen Verstande und dem Wohlklang des Verses gewichen. Sobald er seine Liebe aber einmal als ein ihm Fremdes betrachtete, mußte sie seine Seele mit vielen Zweifeln, mit dem Bewußtsein der Schuld belasten — der Schuld, nicht wie wir sie jetzt auffassen würden, als begangen gegen Recht und Sitte, sondern weil ihn diese Leidenschaft von der Erkenntniß Gottes, der letzten Dinge, seines eigenen Heiles zurückhält. Diese Stimmung, die wesentlich nur ein Ausfluß seiner augenblicklichen Schwermuth war, ließ ihn in der Religion, in einem Briefe an den gelehrten Augustinermönch Dionigi da Borgo S. Sepolcro, einen Toskaner, den er als Lehrer der Theologie zu Paris hatte kennen gelernt, Trost und Rath suchen. „Ich habe Dir, geliebtester Vater,“ schreibt er darin gegen das Ende, „aufrichtig mein Leben dargelegt, meine Gedanken gestanden und ich bitte zu Gott, daß sie endlich beständig und fest werden und nach so langem Umherirren im Irdischen sich zu dem einzig wahren Gute wenden.“ Damals trat sein Bruder Gherardo, der ein ähnliches, leichtes und genußreiches Leben geführt, von dem plötzlichen Tod seiner Geliebten erschüttert, in das Kartäuserkloster zu Montreux — und wenn da Petrarca den Berg Ventoux in der Nähe von Avignon besteigt, weint er auf seinem Gipfel, der überwältigenden Macht der Natur sich beugend, Thränen der Reue im Gefühl seiner Schwäche und Nichtigkeit, auf einem Stein sitzend, einsam, die Bekenntnisse des heiligen Augustinus auf seinen Knien.

Allein was sind, was vermögen wir im Strom des Daseins? Es reißt uns dahin eine unbestimmbare, unnahbare Macht. Unsere Thaten sind zugleich unsere Verschuldungen und der geheime Einfluß der Dinge, der selbst doppelter Natur auch doppelt auf unser physisches und psychisches Leben wirkt, bestimmt unsere Heiligkeit wie unsere Sündhaftigkeit. In Augenblicken der Zerknirschung, des Trübsinns mochten all diese Erklärungen für Petrarca ihre Wahrheit, ihr tief Empfundenes haben, nur offenbaren sie sich schon in der nächsten Stunde als eitel Schein. Da ist er wieder der eitele, seinen Werth nur zu gut fühlende Dichter, der in schwungvollem Liede an den Bischof von Lombez den Kreuzzug besingt, der in Frankreich gepredigt wird; der „Mann Italiens“, wenn er dem neugewählten Papste Benedict XII. in lateinischen Hexametern Rom vorführt, das verlassene, ewige Rom im Wittwengewande, das seinen Herrn und Gemahl sucht und knieend mit flehend erhobener Hand um Rückkehr beschwört; da sitzt er wieder hochgeehrt auf dem Schlosse zu Capranica, inmitten der kriegerisch gerüsteten Colonna's, betritt in ihrer Mitte sein geliebtes Rom und redet, in den Trümmern des Coliseo wandelnd, mit dem Haupte der Familie, dem greisen Stefano Colonna, von römischen Heldenthaten, von den Siegen und dem nun vergessenen Grabe der Scipionen. Wunderbare und doch so begreifliche Mischung der Religion, der Liebe und der Gelehrsamkeit, unzertrennlich in diesem vielseitigen, vielschillernden Menschen vereint. Da berührt der Gedanke wieder in einer einzelnen Erscheinung die Frage nach dem Wesen des italienischen Volkes. Denn Petrarca ist ein Typus desselben; wie er, so nimmt das ganze Volk die Religion

als etwas Außerliches, als eine nicht mit sich allein, sondern mit Priestern, Gebetbüchern und Ceremonieen auszugleichende Angelegenheit; wie er suchte alle in einer längst begrabenen Welt von Schutt und Staub die kümmerlichen noch gebliebenen Funken, um daran die Fackel ihres naturalistischen Patriotismus, einer hohlen Schwärmerci für die römische Republik und Weltherrschaft zu entzünden; wie ihm ist ihnen allen die Liebe ein poetisches Spiel oder eine sinnliche Lust, niemals die Wahrheit des Herzens. Nur darum konnte Petrarca der Lieblingsdichter der Italiener werden, darum mußte vor den in sich leeren, aber harmonischen Reimen seiner Lieder Dante's ernste und heilige Muse verstummen. Solche Gesinnung, dieser Volkscharakter ist es gewesen, der Macchiavelli nach jenem schmerzvollen Tage, an dem kaiserliche Truppen in Mailand mit allem Glanz und allen Schrecken der „Barbaren“ einzogen, an Guicciardini schreiben ließ: „Ich glaube, daß von Italien allein nie etwas Ehrenvolles und Muthiges geschehen wird, um sich zu retten oder gerechtfertigt zu sterben.“

Auf die Dauer fesselte auch Rom den unstätten Sinn Petrarca's nicht. Nach einer Seereise, auf der sein Schiff vielleicht Britanniens Küsten berührte, kehrte er nach Avignon zurück. Schon war sein Ruf und sein Lied weithin verbreitet; er besaß ein Canonicat in Combez; mehrere male wurde ihm eine Stellung als päpstlicher Geheimschreiber angeboten, immer schlug er sie aus Abneigung gegen eine bestimmte, abhängige Thätigkeit aus. Wie tief seine Liebe zu Laura damals niedergebrannt war, mag auch für die Ungläubigsten die Geburt eines Sohnes bezeugen, den ihm ein Mädchen aus Avignon 1337 gebar. Anders,

wie gesagt, lieft sich das Alles in seinen Sonetten. Da besingt er in jedem Jahre jenen sechsten April, den Anfang seines Glück's und seines Weh's; da erregt ihm jeder Lorbeerbaum ein Zittern, jede zufällige Begegnung Laura's die Freude der Seligen. Ein farbiger Nebel, der den großen Künstler bewundern läßt, dem es gelingen konnte, damit die Welt über den wahren Verlauf seiner Liebe zu täuschen. Denn ein echtes Gefühl, wie es in deutschen Volksliedern, in den Liebesgedichten Goethe's athmet, findet sich selten bei ihm — und selbst dann noch vom Zwange der Form gedrückt.

Aber seht Laura sitzen „unter schönen Zweigen, von denen herab ein Blütenregen, Blatt an Blatt, auf sie niederrieselte. Schweigend, demüthig saß sie da, blütenüberstreut, wie in einer Glorie. Um den Saum ihres Gewandes spielten die einen Blüten, in ihr blondes, perlen geschmücktes Haar mischten sich die andern; die flogen zur Erde, die trieben auf den Wellen des Baches umher, alle aber umkreisten sie und riefen: hier ist der Liebe Herrin!“ Oder leset dies Sonett, das ich der meist wohl gelungenen Uebersetzung von Karl Förster entlehne*):

Gefegnet sei mir Jahr und Tag empfangen,
 Und Mond und Jahreszeit, Minut' und Stunden,
 Das schöne Land, der Ort wo mich gefunden
 Die schönen Augen, welche mich gefangen!

Gefegnet sei das erste süße Bangen,
 In dem ich einst mit Amor mich verbunden,
 Und Pfeil und Bogen, die mir schlugen Wunden,
 Und Wunden, die mir bis zum Herzen drangen.

*) Karl Förster: „Sämmtliche Canzonen und Sonette Petrarca's“ (2 Bde. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1856).

Gefegnet die so vielen Wort', in denen
 Der Name meiner Herrin rings erklingen
 Und alle Seufzer, alle Wünsch' und Thränen!

Gefegnet alle Blätter, die gesungen
 Der Theuern Ruhm! Gefegnet all mein Sehnen,
 Das ganz und einzig mich für sie durchdrungen!

Man muß den „Sonettenwald“ Petrarca's einmal durchwandert haben, um den Duft solcher Blüten ganz genießen zu können.

Avignon, das „Haus des Zorns“ und die „Werkstatt der Lüge“, das er haßte, verließ er 1337 für längere Zeit und zog sich nach seiner Einsiedelei in Vacluse zurück. Sein Vater hatte ihn einmal, als er noch ein Knabe war, auf einer Lustfahrt in dies Felsthal geführt und die gewaltigen Steinmassen, die Wälder in ihrer tiefen Einsamkeit einen unverlöschlichen Eindruck auf Petrarca's empfangliche Seele gemacht.

Vacluse liegt nicht allzufern von Avignon, 15,000 Schritte, und von der Spitze eines seiner Felsen konnte man die Thürme der Stadt, „der Liebe königliche Zinnen“, erkennen. Dort erhebt sich inmitten einer Höhle plötzlich das Becken der Sorgue, noch jetzt als ein Naturwunder betrachtet und von Reisenden besucht. Gegen den Beginn des Frühlings steigt das Wasser mächtig empor; es erfüllt wie Guerin erzählt, den ganzen inneren Raum der Höhle, stürzt brausend hinaus, bedeckt alle Felsblöcke, die umherliegen, und die Fahrstraße mit seinen schäumenden Wellen. Im Sommer aber ist die Quelle klein und still, durchsichtig wie Krystall, kalt und bitter. Dann liegt ein beständiger Sonntagfrieden über dem einsamen Thal, dem kleinen Castell, das auf der Höhe eines Hügel's der

Bischof von Cavailion, Philipp de Cabassole, Petrarca's Freund, besißt, auf den Schatten der Wälder und den grünen Wiesen, die der Dichter, „Laura!“ seufzend, durchirrt. Ein Garten voll Rosen umgiebt seine Einsiedelei, die Leute des Thals sind seine Genossen, mit denen er redet, angelt, genießt. Leicht finden seine bescheidenen Wünsche Befriedigung, in ihm selbst wird es still. Wohl liebt er noch Laura, aber „trauriger, ehrfurchtsvoller“ — sie ist schon blässer geworden, ein nur noch aus Nebeln zuweilen hervorblühender Stern. Immer ist das Unverstandene hindernd zwischen ihren Seelen. Es bezeichnet seine eigene Ahnung davon, wenn er sagt, daß er wider Willen lieben müsse. Sonst gewahrt er selbst den wohlthätigen Einfluß, den eine großartige, stimmungsvolle Natur läuternd auf ihn ausübt. „Alles meiner Werke Quelle und Anfang ist Bauclyse“ — auch des Liedes, das ihm den Lorbeerkrantz einbringen sollte.

Und wieder muß ich an die Stelle in Rousseau's Briefen an Malesherbes erinnern, wo er jene Verzückung im Walde von Vincennes schildert, die ihn beim Lesen der Dijoner Preisaufgabe — über den Werth oder Unwerth der Cultur — wie der heilige Wahnsinn der delphischen Priesterin ergriff; sie wiederholt sich bei Petrarca. „Als ich in jenen Bergen am Charfreitag 1339 sinnend umherirrte, erfaßte mich mächtig der Gedanke, ein Epos von Scipio Afrikanus zu dichten, dessen Name mir, wunderbar genug, schon seit meiner Jugend theuer und verehrt war“ — ein Gedicht, von dem er und bald die ganze, gebildete Welt sich Großes versprach.

Während dieser Arbeit tauchte mit den alten Geschichten auch die Erinnerung an die Dichterkrönungen auf dem

Capitol in ihm auf und beschäftigte ihn bald ausschließlich. Hier konnte der so vielfach besungene Lorber endlich eine Wirklichkeit für ihn gewinnen. Durch Vermittelung des Pater Dionigi hatte er mit dem gelehrtesten Fürsten der Zeit, dem König Robert von Neapel, einen Briefwechsel angeknüpft, in dem er alle seine sophistischen Redekünste, Schmeichelei und Gelehrsamkeit anstrenzte, ihn günstig für sich zu stimmen. Jetzt, wo die ersten Bücher seines lateinischen Gedichtes „Afrika“ die Augen Aller ihm zugewandt haben, schreibt er dem Pater am 4. Januar 1340: „Du weißt, wie ich über den Lorberkranz denke, aber ich habe auch beschlossen, ihn keinem andern König zu verdanken als dem, von dem wir sprechen“ — und läßt zugleich durch die Colonna's in Rom, durch den Kanzler der Sorbonne in Paris, Roberto di Bardi, alle Hebel zu seiner Dichterkrönung in Bewegung setzen. So viele Anstrengungen gelangten zum Ziel. In den Morgenstunden des 23. August 1340 erhielt er vom römischen Senat, gegen Abend von der pariser Universität eine Einladung, den Lorber feierlich zu empfangen. Daß er, der „letzte Römer Einer;“ schwanken konnte, welcher Stadt er den Vorzug geben sollte, und den Cardinal Colonna um Rath in dieser schwierigen Frage bat, beweist, wie gar wenig die Begeisterung für Italien seine Seele erfüllte. Der Entscheidung des Cardinals folgend, ging er nach Rom. Eine Prüfung, die er drei Tage lang vor dem König Robert und seinem Hofe bestand und die ihm den Titel eines königlichen Almoseniers und den kostbaren Mantel Robert's einbrachte, erklärte ihn des Lorbers für würdig, und so stieg er denn am 8. April 1341, am Ostertage inmitten eines feierlichen Zuges — zwölf vor-

nehme römische Knaben in Purpurkleidern voran, Lieder zu seinen Ehren singend, danach sechs Patricier in grünen Gewändern, blumenbekränzt, zuletzt mit dem Lorber auf dem Haupte der Senator Orso d'Anguillara, dem der Dichter schon vorlängst Sonette gewidmet, und die Menge des Volkes — die Stufen zum Capitol hinauf. „Es lebe“, rief dort Petrarca dreimal, „das römische Volk, es lebe der Senator und Gott erhalte sie in der Freiheit!“ Darauf kniete er nieder und der Senator setzte unter Trompetenklang und Volksjubel ihm den Kranz auf die Stirn — „der Lorber ist des Talentes Lohn!“ Noch sprach Petrarca ein Sonett zum Lobe der alten Römer, noch rief das Volk: „Es lebe der Dichter! Hoch das Capitol!“ So das Aeußerliche des Vorgangs; was er innerlich bedeutete, darüber schrieb Petrarca nach Jahren: „Ach, dieser Kranz hat mich weder weiser, noch beredter gemacht; er hat nur den Meid gegen mich entfesselt und mir die Ruhe geraubt, deren ich genoß!“ Das ist auch ein schmerzliches Geständniß von der Hinfälligkeit und dem Irrthum unserer erhabensten und besten Wünsche.

Das Gedicht, die „Africa“, das ihm den Lorber erringen half, ist nun vergessen; er selbst fing an, es gering zu schätzen, zu vernachlässigen; mehr als einmal wollte er es verbrennen, doch auch in dieser Stimmung noch die Andern täuschend, denen er wohl sagte: „er lege sein theuerstes Kind auf den Scheiterhaufen.“ Allein und ausschließlich beschäftigten ihn neben seinen wissenschaftlichen Forschungen nur seine italienischen Gedichte — „sie hätte ich nicht verbessern können, auch wenn ich gewollt.“ Und auch in diesen Liedern ist mit seiner Krö-

nung ein Höhepunkt und damit, wie in allem Irdischen, eine Erschöpfung eingetreten. Die beiden einzigen Gegenstände seiner Dichtung, die Sehnsucht der Liebe und die Vaterlandsliebe, beide elegisch gefaßt, haben in beständig wiederkehrender Form und ähnlichem Ausdruck ihren Inhalt verloren. Die Hälfte seiner Canzonen und Sonette, bemerkt Ruth in seiner „Geschichte der italienischen Dichtung“, besteht „aus Wortspielen, gezwungenen Vergleichen, der Zerlegung eingebildeter Gefühle, aus Worten und Sätzen ohne Sinn.“

Erst ein Trauerfall — so mächtig wie jener erste Blick Laura's gewesen — konnte dieser absterbenden Blume für eine kurze Zeit eine neue Blüte geben; es ist der Tod der Geliebten.

Bei dem letzten Abschied, den Petrarca, fortgerissen von der Erneuerung der römischen Republik durch Cola di Rienzo, aus Baucuse scheidend 1347 von ihr nahm, war sie blässer und leidender als je, schon ganz „eine weiße Frau“, von Todesahnungen erschüttert. Weiter als gewöhnlich ging sie eines Abends mit ihm am Ufer der Sorgue, ohne Schmuck, im einfachen, weißen Kleide, leise redend von vergangenen Tagen, beide nun kühl und still geworden, an der Schwelle des vierzigsten Jahres. So, den Schleier nachflatternd, erschien sie ihm im Traum zu Verona. Er erwartete in zitternder Aufregung täglich das Schlimmste; jener furchtbare „Schwarze Tod“ hatte seine Wanderung durch Europa begonnen. Am 3. April 1348 fühlte sich Madonna Laura von seinem Nahen ergriffen; „gesund noch am Geist, krank am Körper“, dictirte sie dem Notar Guillaume Jacobi ihr Testament; am 6. April, zur selben Stunde, wo sie Petrarca zuerst

gesehen und in der somit auch ihr Leben eigentlich begonnen, starb sie, darf man seinem Biede glauben, in den Armen ihrer Freundinnen. Auf das erste Blatt seines Virgil schrieb er, als ihm diese Nachricht ward, die schönsten Worte, die je seiner Feder entfloßen: „Laura, leuchtend durch ihre eigenen Tugenden und lange in meinen Liedern gefeiert, erschien zum ersten male meinen Augen, in der ersten Zeit meiner Jugend, zu Avignon in der Kirche der heiligen Clara, in der Morgenstunde am 6. April 1327. Und in derselben Stadt, in demselben Monat April, an demselben sechsten Tage in der ersten Stunde, im Jahre 1348, ward diese Sonne dieser Welt entzogen, während ich zu Verona weilte, ach! solchen Geschiedes unkundig. Erst zu Parma traf mich am 19. Mai in der Frühe der Brief meines Freundes Luigi mit der unseligen Botschaft. Ihr keuscher und schöner Leib wurde noch am Abend ihres Todestages in der Franciscanerkirche beigesetzt. Ihre Seele aber, glaube ich, ist, wie Seneca vom Afrikanus sagt, in den Himmel zurückgekehrt, von dem sie gekommen. Dies wollte ich zur herben Erinnerung, in der Süße des Schmerzes, gerade an dieser Stelle niederschreiben, die mir so oft vor Augen kommt; daß es fortan in diesem Leben nichts mehr gebe, was mir gefiele, und daß nach dem Zerreißen dieser stärksten Schlinge es Zeit sei, Babylon zu fliehen. Dazu mag mich der Anblick dieser Worte und der Gedanke an die Flucht der Jahre oft ermahnen! dazu mag mir Gottes Gnade leicht den Weg bereiten, wenn ich festen und männlichen Sinns der Vergangenheit eitle Sorgen, nichtige Hoffnungen und unerwarteten Ausgang betrachte!“ Welch besseres Denkmal könnte die Liebe begehren als diese Zeilen?

Wahrer als hier hat nie sein Schmerz gesprochen. Denn einmal aus der Wirklichkeit wieder zur Poesie geflüchtet, benutzt er ihn sogleich zum schönen Zweck; die Klage um Madonna's Tod schließt wie der Gewölbbogen der Kirche, hinaus in die Unermeßlichkeitweisend, künstlerisch und harmonisch die Geschichte seiner Liebe ab. Nun wird „sein Lied eine trostlose Witwe im schwarzen Kleide“, nun flüstert es im Abendschatten um die Bäume von Baucuse, im Mauschen der Wellen, im Gesang der Nachtigallen ihre Todtenklage. Weil seine schwermüthige Natur sich ganz dieser sentimentalen Auffassung des Daseins zuneigt, gelingen ihm diese Sonette am besten; er sinnt nur: „wo sie geblieben, wie sie jetzt in der besseren Form, die drüben fortlebt, wie ihr holder Schleier anzuschauen sei.“ Darum eilt er in seine Einsamkeit zurück; hier ist jede Stelle heilig, jeder Pfad geweiht; da „sieht er sie als holde Nymphe aus der Sorgia Tiefe hervorstiegen, am Ufer sich niedersetzen oder gleich irdischen Frauen über die Blumen der Wiese wandeln, Mitleid im Blick“; da enthüllt sie ihm das Geheimniß ihres Herzens, daß sie ihn geliebt und nur der Ehre und seines eigenen Heils wegen geschwiegen habe. Die Verklärung ist vollständig, alles ein Schweben, ein Duft von himmlischen Rosen. In seinen „Triumphen“, einer traurigen Nachahmung Dante's, schreitet sie daher wie Beatrice auf der Spitze des Vesuveberges, als Göttin der Keuschheit und Besiegerin Amor's gefeiert. Die sterbliche Gestalt — „den schönen Schleier, den er liebte“, — rettend, hat er sie doch auf Wolken in eine Glorie erhoben, zu der nur das Auge hinaufzuschauen, die keine Hand zu erreichen ver-

mag. Ihr Blick und ihr Tod, das sind die beiden „Realitäten“ in Petrarca's Dichtung.

So weit sein Leben und die Geschichte seiner Seele darum von Einfluß auf seine Kunst waren, schlossen sie mit jenem 19. Mai 1348. Dacluse verließ er 1353, um es nie wieder zu sehen. Hochgeehrt von allen Tyrannen der Lombardei, den Correggio's, Visconti's, Carara's, über Gebühr mit Schätzen, Ehrenstellen, Ruhm und fast anbetender Bewunderung überhäuft, verbrachte er seine Jahre mit lateinischen und — freilich nicht tiefgehenden — griechischen Studien, fast bis zu seinem Tode in allen politischen Händeln der Halbinsel als Gesandter, Rathgeber und Rhetor viel genannt, durchaus ein glücklicher Sophist.

Hier sei noch ein Blick auf seine patriotischen Canzonen erlaubt.

Es sind drei an der Zahl; die schwungvollste „Spirto gentil“ — o edler Geist — hielt man lange fälschlich an Rienzo gerichtet, weil sie den Retter Rom's feiert, den edlen Herrn, den ganz Italien aus einem Munde ehrt — und nicht nur jenem Stefano Porcario, der in Rom sich gegen Nicolaus V. verschwörend, wie Machiavelli erzählt, die Verse Petrarca's auf sich deutete als eine Profezeiung des Dichters, Allen werden sie einen Helden schildern, Allen die Erinnerung an den Tribunen erwecken, in Wahrheit aber begrüßte der Dichter damit den jüngeren Stefano Colonna, der 1335 zum Senator Rom's ernannt wurde. Die zweite Canzone schrieb er in Parma für Azzo da Correggio, sie preißt die Freiheit, die Azzo der Vaterstadt wieder gegeben, die Eintracht, die unter den vier Brüdern herrscht, Dinge, die so bald verloren gingen, daß Petrarca

aus Scham dies Gedicht nicht in seine Sammlung aufnahm. Die dritte endlich „Italia mia“ ist in den ersten Strophen eine tiefergreifende Elegie, ein Aufschrei gegen die Barbaren, eine Ermahnung an die Herren des Landes, sich nicht gegenseitig zu zerfleischen und der „deutschen Wuth“ den Weg über die Alpen zu gestatten. In all' diesen Gedichten waltet die elegische Stimmung vor, sei es, daß Rom mit „greisem Haar und zerstreuten Flechten“, ein Bild des Sammers, seine Hände zu dem jungen Colonna erhebt, sei es, daß der Dichter an sich und sein Volk die rührenden Fragen richtet:

„Ist dies das Land nicht, das zuerst ich schaute?
 Das Nest nicht, das mich hegte,
 Um süße Kost dem Hungrigen zu reichen?
 Ist's nicht die Mutter, die mich sorgsam pfliegte?
 Der liebend ich vertraute?

(Karl Förster I, 59.)

Damit verbindet sich die Entrüstung gegen die Feigheit des Volkes und der Fürsten, die Hinweisung auf die römische Zeit als das einzig echte Vorbild der Tugend. Von Petrarca bis zu Leopardi sind diese Elegien zu verfolgen — immer klassisch in der Form, in der Verschlingung der Reime, von hoher, oft unvergleichlicher Schönheit, aber auch ebenso arm an wahrhaft neuen Gedanken, an dem Ausdruck einer scharf bestimmten Persönlichkeit. Die Allgemeinheit ihres Gefühls beschränkt und verdichtet sich nie zu der leidenschaftlichen Aufwallung eines Einzigen, ihnen fehlt nicht das Seelische, wohl aber die Seele. Petrarca empfand in seinen besseren Stunden die Leiden und das Unglück Italiens, nur war der künstlerische Zug in ihm mächtiger, als der patriotische. Wie

seine Liebe wußte sich auch diese Begeisterung dem Zwange der Form zu fügen — in so weit, daß seine Schwärmerci für Rienzo niemals seine Freundschaft zu den Colonna's, sein Freiheitslied nie seine Guldigung der Visconti's störte.

Seinen gelehrten Freunden gegenüber spielte er oft den Verächter seiner italienischen Lieder, bedauerte auch vor der Nachwelt, sie überhaupt gedichtet zu haben; in Wahrheit feilte und besserte er bis an sein Lebensende daran. Oft stand er des Nachts auf, ein sechszigjähriger Greis, und überarbeitete sie. An einem Sonett hat er so vom 10. September bis zum 10. Februar geformt und schreibt noch an diesem Tage daneben: „Sekt klingt Alles gut, sieh' aber trotzdem noch einmal zu!“ Solche Arbeit ließ dann freilich seine Verse in jenem Strom von Wohlklang, Süße und Harmonie hingleiten, der bis heute jedes italienische Ohr berauscht. Eins ist bei allen Schwächen sein unbestreitbares, ihm nie zu raubendes Besizthum: der zuweilen ergreifende, so sinnlich und geistig nie wieder ausgeprägte Ausdruck der Sehnsucht. Diesen Vorzug und die Gedankenarmuth seiner Dichtung fühlte er, vor Allem in Hinsicht auf Dante's „Göttliche Komödie“, deren Ruhm er tief beneidete, bis zu einem gewissen Punkte selbst heraus; diese Worte in seinem Einleitungssonett sagen es:

Mein Lieb, versenkt in Klagen und in Sinnen,
In eitler Hoffnung schwankend, eiteln Schmerzen —
Bei Jedem wird's, wer Lieb' empfand im Herzen,
Mitleid, wenn nicht Verzeihung sich gewinnen.

Macchiavelli.

„Italien wird sich allein helfen!“ rief vor nunmehr elf Jahren *) König Karl Albert von Sardinien, als er den Krieg gegen Oesterreich begann.

Er rief's in allzugewisser Siegeshoffnung, im Vertrauen auf die Widerstandsfähigkeit und die Vaterlandsliebe der Italiener, die sie um der Einheit des Ganzen willen die alten Streitigkeiten und Feindschaften der Stämme und Städte vergessen lassen würde. Wie er sich täuschte, weiß jetzt jeder. Er weiß, daß an den Lombarden von 1848 Dante's Wort von seinen Florentinern wahr wurde: „Daß nicht bis in die Mitte des November Gesetze gelten, die im Oktober gegeben.“ Das ist eben das Verhängniß Italiens, daß der von den einzelnen der Gebildeten lebhaft gefühlten Nothwendigkeit der Einheit die ganze geschichtliche Entwicklung des Landes, jedes Denkmal, jeder Stein in den Städten widersteht. Im Rausche des Siegs und des Glücks mag Florenz seiner alten Freiheit, Venedig seiner Macht und Herrlichkeit vergessen und dem einziehenden Befreier Blumen auf den

*) Geschrieben im Sommer 1859.

Beg streuen, zuletzt regt sich der noch nicht bezwungene Municipalgeist dagegen, der, großartiger als die heutigen Schwärmereien, mit den Hohenstaufen einen siegreichen Kampf gerungen.

Nicht die Mittelwelt allein, schon vor dreihundert Jahren beschäftigte das Problem der Einheit Italiens den, nach politischem Maßstab gemessen, größten Menschen, den dieser Boden hervorgebracht, jenen vielgenannten und vielgescholtenen Niccolo Macchiavelli, der eben darum ein Räthsel ist und ein Fragezeichen auf seinem Grabstein hat, weil er sein Leben und Denken an jenes Problem setzte, ihm unlösbar — und uns. Unlösbar — denn wenn auch alle Erinnerungen verlöscht wären, alle edelsten Herzen sich geeinigt hätten „und eine einzige, große Macht sich in diesem Lande erheben wollte, würde die Kirche es nicht dulden und die Fremden zu ihrer Hülfe rufen.“ Weil Italien sich nicht allein helfen kann, werden seine Völker und Fürsten, heute die Sieger, morgen die Besiegten, die „Barbaren“ von den Alpen rufen; es giebt kein Land Europa's, welches öfter seine Herren und doch niemals das Wesen dieser Herrschaft gewechselt hätte.

Diese Gegensätze durchziehen die Schriften und das Dasein Macchiavelli's. Sie haben ihn, da weder er noch seine Vaterstadt Florenz sie bewältigen konnte, da es für ihn, der nur ein Ideal der Macht, nie eins der wahren und echten Menschlichkeit gekannt, keine Zuflucht aus dem Irrsal des Lebens gab als nur den Staat, moralisch getödtet. Wenn man die Bilder und Statuen dieses Mannes betrachtet, glaubt man die Ahnung eines solchen tragischen Todes auf diesem ernstern, olivenfarbigen, bei aller Schärfe des Blicks und der Züge doch leidenden Gesicht zu lesen;

Lippen und Augen kennen den Genuß des Lebens, vielleicht allzu gut, aber der Ernst der Stirn, der finstere Schatten um den Mund scheinen sie Lügen zu strafen — eine Mischung von Sinnlichkeit und grübelnden Gedanken; man denkt an das Festmahl Belsazar's und die göttliche, in Flammen schreibende Hand. So das Antlitz, so auch das Leben. In einem langen, staatsmännisch vortrefflichen Briefe an Francesco Guicciardini hat er das Elend Italiens beklagt, die Mittel auseinander gesetzt, die es vielleicht noch retten könnten — und gewiß, es war in der letzten Stunde und jenes Unwetter, das Rom zerstören sollte, hing schon an den Alpen — und schließt unerwartet freilich, aber bezeichnend für sein Wesen: „Du aber, Freund Francesco, thue Dein Möglichstes für die Sängerin Barbera, die nach Modena kömmt, denn wahrlich, sie beschäftigt mich viel mehr als der Kaiser.“ Was in glücklicheren Zeiten zu einer idealen und harmonischen Einheit sich zusammenschließt, die Liebe zu den Künsten, ein heiterer Lebensgenuß und großartiges Wirken im Staat und auf dem Schlachtfeld, diese Einheit, welche Perikles und Cäsar in klassischer, Friedrich II. in Rocoriform befaß, fehlt den Männern der italienischen Renaissance. Alle lieben die Poesie, die Sculptur, Rafael's und Sizian's Bilder; aber diese Theilnahme bleibt eine äußerliche, sie gewinnt nicht ihr hartes, zumeist gegen den Doldh der Freunde stahlumpanzertes Herz, sie veredelt sie nicht. Menschen wie Cesare Borgia oder der Marchese Pescara haben nur den Schein des Heldenhaften; es sind listige, verschlagene, gleißnerische Köpfe, die in der Noth mit dem Schwerte dreinschlagen, lieber aber mit Ränken und Anschlägen, mit Gift und Verrath ihre Pläne ausführen;

Charakterzüge, die in der Natur des italienischen Stammes begründet liegen und die im Gegensatz zu der rohen Kraft der deutschen „Barbaren“ sich so weit ausgebildet haben, daß sie selbst in der an sich edeln und hochherzigen Seele Julius' II. Wurzel fassen konnten. Und wie sie, ist auch ihr Denker und Deuter, der die unausgesprochenen Gedanken dieses Geschlechts aufgezeichnet und seinen Gestalten für die „irdische Komödie“ die symbolische Bedeutung verliehen hat, die Dante seinen Zeitgenossen für die „göttliche“ gab, in ähnlichem Zwiespalt befangen. Dante ahnte noch eine dichterische, beglückte Welt, er fand sein Italien sicher gebettet unter dem Flügel des kaiserlichen Adlers, denn ihm ist die Menschheit ein Höheres als sein Volk; Macchiavelli sieht den Faden zerrissen, der einst das Ideal mit der Wirklichkeit verband: „viele“, sagt er mit bitterem Spott, „haben sich darin gefallen, Republiken zu schildern, wie sie sein sollten; ich schildere nur, wie sie sind.“ In dieser wirklich „götterlosen“ Welt hegt er allein die ideale Hoffnung, Italien von den Fremden zu befreien, zu einigen — aber sein Geld wird nicht mehr wie der Dante's unter den Seligen sitzen, er sucht ihn in den Bulgen der Hölle, für ein entartetes Geschlecht einen Tyrannen, sucht und findet ihn in Cesare Borgia. Nicht ohne eigenes Erstaunen, als er im October 1502 zu Imola mit dem gefürchteten Herzog gerade „in seiner Sünden Maienblüte“ zusammentraf.

Weder durch Wort und That hatte sich bis dahin Niccolo Macchiavelli trotz seiner drei und dreißig Jahre bemerklich gemacht. Seine Jugend ist wie die aller Florentiner der höheren Stände damals im Studium des Alterthums, der lateinischen Sprache verfloßen. Es sind

die letzten, glücklichen Tage der hochberühmten Stadt, wo Lorenzo de' Medici herrscht und dichtet, in seinen Gärten vor seinen antiken Statuen in Bewunderung hingerissen den jungen Michel Angelo sieht, in seinen Sälen die Verse Pulci's, die platonische Weisheit seiner gelehrten Freunde hört, in den Schiffen der Kirchen wunderbar prächtige Mysterien aufführt. Frieden beruhigt und beglückt Italien, Alles reift, scheinbar wenigstens, zur gedeihlichen Entwicklung. In solchem Lichte ward Macchiavelli groß. Sein Geschlecht gehörte zu den ältesten Toscana's und stieg bis zu den ehemaligen kaiserlichen Markgrafen dieser Landschaft auf. Fast zweihundert Jahre hatten seine besten Männer im Rath der Stadt, unter den Guelfen gefessen, es zählte in dieser langen Reihe dreiundfünfzig Prioren und dreizehn Bannerträger der Gerechtigkeit. Nur die früheren großen Güter des Geschlechts hatte Bernardo Macchiavelli, Niccolo's Vater, nicht in dem gleichen Maße wie diesen Ruhm geerbt, doch war sein Haus ein angesehenes, befreundet mit den Medici, voll alten, erblichen Hasses gegen die Pazzi, von Kunst und Wissenschaft geschmückt. Denn Bernardo war ein Rechtsgelehrter und seine Gattin, Bartolomea Nelli, galt selbst in jener sangeskundigen Zeit für eine vortreffliche Dichterin. Im Gegensatz zu dem prächtigen, genußreichen Leben, das Lorenzo auf seinen Villen führt, den einzelnen, vielgefeierten Volksfesten des Carnevals und des heiligen Johannes des Täufers verlaufen die Tage eines florentinischen Bürgers in einer gewissen Stille und Eintönigkeit; seine schwarzen Gewänder und Kappen bezeichnen den ernstesten Grundton seiner Stimmung: es sind alles nachdenkliche, berechnende, wägende Kaufleute, ohne einen allgemeinen, mächtigen

Auffschwung, im Kleinen an Karthago erinnernd und gleicher Verzweiflung fähig, aber nicht jenes fröhlichen Muthes, der Schlachten von Marathon und Salamis gewinnt. Dieser Zug des Knappen, Beschränkten zieht sich auch durch Macchiavelli's häusliches Leben wie ein Erbtheil des Vaters; er ist geizig, er rechnet beständig und hat doch im Verkehr mit Fürsten und großen Herren eine Vorliebe für Glanz und Pracht gewonnen, die ihn um so schmerzlicher peinigt, je weniger er sie befriedigen kann. Obgleich das Haus im Viertel Ultrarno in der Straße der Guicciardini mit dem Wappen des Geschlechts — einem silbernen Kreuz mit fünf schwarzen Nägeln im blauen Feld — noch steht, in dem Niccolo am 3. Mai 1469 geboren ward, sind doch alle Spuren seiner Kindheit und Erziehung verschwunden, gleichsam als sollte ihn die Nachwelt nur in der Stellung erblicken, die in ihrer Wesenheit gefaßt seinen Ruhm ausmacht — als Geheim-schreiber der florentinischen Republik.

In demselben verhängnißvollen Jahre 1494, wo König Karl VIII. von Frankreich die ersten „Barbaren“ durch die Alpenpässe nach Italien führte, tritt der jugendliche Macchiavelli in die Staatsgeschäfte als Gehülfe des Kanzlers Marcello Virgilio Adriani ein, eines ebenso gelehrten Kenners der lateinischen und griechischen Sprache als ehrentwerthen und angesehenen Bürgers. Von diesem Lehrer, behauptete dann später Paul Jovius mit häßlicher Uebertreibung, hätte Macchiavelli all die Stellen und Beispiele aus den alten Schriftstellern erfahren, mit denen er seine Schriften geschmückt; gewiß ist nur, daß unter solcher Leitung das angeborene politische Talent des jungen Mannes rasch zur Reife gedieh und zur Anerkennung

gelangte. Im Jahre 1498 überträgt ihm der Beschluß des Großen Rath's vom 19. Juni die zweite Kanzlerstelle und schon im folgenden Monat das Amt eines Secretärs der Zehn. Die zehn Männer „der Freiheit und des Friedens“ sind die eigentlich ausführende Behörde der Republik; sie leiten die Verhandlungen mit den auswärtigen Mächten, ernennen die Gesandten und Commissarien, welche die Republik zu ihren Soldtruppen schickt. Fortan war Macchiavelli's Loos geworfen; wirft ihn eine Umwälzung in der Staatsverfassung auch äußerlich aus diesem Lebenskreise, geistig bleibt er immer darin befangen. Darum schreibt er in tiefster Selbsterkenntniß einmal aus dem Elend seiner Verbannung an Francesco Vettori: „So hat es das Geschick nun einmal gewollt, daß ich weder von der Seidenbereitung noch von der Wollkämmerei, weder von Gewinnsten noch von Verlusten zu reden weiß; ich verstehe nur eins: die Politik; darüber muß ich reden oder schweigen.“ Dreiundzwanzig Gesandtschaften, die er in den vierzehn Jahren seiner Amtsverwaltung nach den Städten Toscana's, zu den Baronen der Romagna, nach Frankreich, zum Papst Julius II. und dem Kaiser Maximilian I. unternommen, haben seine Einsicht in alle damaligen Verhältnisse wunderbar geschärft, seine Neigung für diese Dinge und Fragen fast zur Leidenschaft gesteigert, andererseits ihm das Bewußtsein des Rechts und der Tugend, den Glauben an die angeborene Würde des Menschen, ja sein eigenes Selbstgefühl geraubt. Ihm ist nichts heilig geblieben als der Erfolg und die Erinnerung an Rom. Was sonst geschieht, läßt ihn kalt, beobachtenden Blicks, in unerschütterlicher Ruhe. Die Revolutionen seiner Vaterstadt erzählt er mit derselben Kühle

und Ueberlegenheit wie Borgia's Verbrechen oder die rühmlichen Thaten Scipio's. Wir besitzen einen Brief von ihm, noch aus seiner Jugend, 1498 geschrieben, als der heftigste bürgerliche Zwiespalt Florenz zerriß. Die Ankunft der Franzosen hatte 1494 das Volk von Florenz zum Aufstand gegen die Medici entflammt, Pier de' Medici war mit seinen Brüdern vertrieben worden. Doch blieb seine Partei, mächtige, reiche Geschlechter, alle des Gedankens voll, die Medici wieder zurückzurufen. Gegen sie und die Sittenlosigkeit, die von ihnen ausgehend die echte, republikanische Gleichheit und Tugend untergraben, erhob sich der Dominicaner Hieronymus Savonarola, voll glühendster Beredsamkeit, heiligsten Strebens, alles in allem freilich ein verfehlter Held. Mehr als die Hälfte der Bürgerschaft hing ihm an; sie trugen wohl auf seine Ermahnungen alle profanen Bilder, die Bücher des Boccaccio, ihre seidenen und brocatenen Gewänder auf einen großen Scheiterhaufen, fortan ein neues Leben in Mäßigkeit und Zucht zu beginnen. In dieser allgemeinen Urruhe und Bewegung der Geister verharret nur Macchiavelli in seiner unnahbaren, beobachtenden Stellung, selber ungerührt von dem heldenmüthigen Kampfe einer heroischen Natur mit dem Geschick und den Menschen. In der schärfsten und schonungslosesten Weise berichtet er in jenem Briefe das Verfahren des Mönchs, seine Predigten; der begeisterte Seher, für den er ihn selbst später erklären wird, sinkt beinahe zu einem Betrüger aus den Novellen des Boccaccio herab. Derselbe überlegene Verstand, der Macchiavelli in der Theorie zu einem unerbittlichen Richter der Dinge und Menschen macht, äußert sich in seinen Handlungen in der Theilnahmslosigkeit, der Zurückhaltung

von jedem Heußersten und Muthigen; seinen Schriften wie seinem Leben fehlt ein großes Herz.

Darum konnte er auch in jener vielbewegten und vielbeschäftigten Zeit durch seine praktische Thätigkeit nicht zu einer hervorragenden Bedeutung kommen. Von den Geschichtschreibern nur wie im Vorbeigehen genannt, hat er niemals eine große Angelegenheit entschieden, nie thätig in die Wandelungen Italiens und seiner Vaterstadt eingegriffen, keiner Regierung — und auch das muß gesagt werden — über die Stunde ihres Falls hinaus die Treue bewahrt. Sonst in den Geschäften, die ihm anvertraut werden, von musterhafter Pünktlichkeit und Klugheit, beschränkt er sich fast überall die zweite Rolle zu spielen; sein geringes Vermögen, seine doch immerhin untergeordnete Stellung verbieten ihm, an den Höfen der Kaiser und Könige als Gesandter der Republik aufzutreten. Inmitten eines Weltkampfes bleibt er so den eigentlichen letzten Principien, die ihn bewegen und zu Ende führen, fremd. Während er jeden Verrath, jedes kleine Gesecht, welche die Barone der Romagna sich gegenseitig spinnen und liefern, aufmerksam verfolgt und von einer Söldnerschaar, den „schwarzen Banden“, die Giovanni de' Medici sammelt, die Befreiung Italiens träumt, entziehen sich seinem Blick fast vollständig die weltbewegenden Angelegenheiten, die deutsche Reformation, die Umwandlung des Katholicismus, die Universalmonarchie, an der das Haus Habsburg baut. Eine Ahnung der letzten ergreift ihn bei der Nachricht der Schlacht von Pavia, wenn er im Ausgang seines Lebens die „Barbaren“ in furchtbarster Größe an Florenz vorüber gen Rom ziehen sieht, die heilige Stadt im ersten Anlauf zu erobern und zu

plündern. Doch ausschließlich beschäftigen ihn in seinen Depeschen — Musterstücken diplomatischer Feinheit und Einsicht — die nächstliegenden Interessen, nicht wenig seine eigenen. Wunderlich liebt sich da zwischen den Gesprächen mit Ludwig XII. von Frankreich oder Cesare Borgia die beständig wiederkehrende Bitte um Geld — „ich erhalte täglich nur vier Livres und Francesco della Casa, mein Gefährte, acht; doch brauche ich eben so viel wie er; darum, erlauchte Herren, gebt mir dieselbe Befoldung oder ruft mich heim!“ Ein anderes Mal ist er in noch größerer Verlegenheit zu Mantua: „Von fünfzig Dukaten, die Ihr mir gegeben, bleiben mir nur noch acht; das ist Alles, was ich habe; schickt mir doch für zwei oder drei Monate das nöthige Geld.“ Dabei legt er wohl eine genaue Rechnung all seiner Ausgaben — elf Dukaten für einen Sammetmantel, zehn für einen Regenmantel. Ein dürftiges, haushälterisches Leben, das er führen muß, und durchaus von dem Glanz entfernt, mit dem die venetianischen Nobili auftreten. Nur selten mag in diesen rastlosen, aufreibenden Reisen und Geschäften, in Angelegenheiten, die der Tag brachte und wieder zerstörte, ein beherrschender, umfassender Gedanke in ihm aufgetaucht, ihm die Muße geworden sein, ihn zu verfolgen und auszubilden. Der Schriftsteller Macchiavelli ist von dem praktischen Staatsmann durch eine tiefe Kluft geschieden, so daß die Handlungen und Erkenntnisse dieses ersten Lebens gleichsam nur als der rohe Marmorblock erscheinen, aus dem im Verlauf des zweiten seine mächtige Hand ihre Kunstwerke geformt. Es giebt in diesen dreißig und zwanzig Legationen nur einen einzigen Punkt, an dem sichtbar das Ideal des „neuen Fürsten“ und wie eine

schützende und bekränzende Göttin über ihm die Einheit Italiens sich zeigt — ein Bild, in jedem einzelnen Zug, selbst noch in seinen Farbentönen uns erhalten.

Es ist im alten Schlosse von Imola, einer kleinen, eckig und wirt aufgebauten Stadt in der Romagna am Santerno, in der Ebene gelegen, von Weinrebenhügeln umkränzt, den Blick auf den Höhenzug der Apenninen gerichtet — am 7. October 1502, es geht gegen den Abend. In dem gewölbten Zimmer sitzen sich zwei Männer gegenüber, beide etwa im gleichen Alter: der eine im Hauskleid, mit vollem, von vielen Blüthen und kleinen Warzen bedeckten Gesicht, zuweilen in der Wärme des Gesprächs, gleichsam um die Hand zu beschäftigen, mit dem Griff des Dolches in seinem Gürtel spielend, wenn er aufsteht, eine gebietende, kriegerische Gestalt, der man, wenigstens für das Lagerleben und den Tag der Schlacht, den Muth und das Adelige ansieht, das ist Cesare Borgia, der Sohn des Papstes Alexander VI., Herzog von Valentinois und Urbino, den schon damals die Zeitgenossen des Brudermordes und der Liebe zu seiner Schwester Lucretia anklagten; ein Mann, wie gesagt, für Dante's „Hölle“. Der Andere im schwarzen Amtskleide, mit schmaler, weißer Halskrause, welche den leidenden Zug in seinem Gesicht noch mehr hervorhebt, ist Macchiavelli, beide in der schwierigsten, gefährlichsten Lage, in der je sich zwei Menschen begegnen konnten, beide in einer Löwengrube. Mit Hilfe der Orsini's und des Feldhauptmanns Vitellozzo, den er in Sold genommen, hatte Cesare die Romagna und das Herzogthum Urbino erobert, Anschläge auf Florenz gemacht, deren Ausführung nur die Dazwischenkunft der Franzosen verhinderte; sich für dies Mißgeschick zu ent-

schädigen, war er gegen Bologna gezogen, als die Orsini und Vitellozzo von ihm abfallen, das Volk von Urbino gegen ihn empören, alle seine Söldner zum Aufstand und Verlassen seines Dienstes bewegen; mit hundert Lanzen liegt er nun, rings von Feinden und der Empörung umtost, im Schloß zu Imola. Die Aufständischen haben die Republik von Florenz eingeladen, sich mit ihnen zum Austreten „dieses Feuerbrandes von Italien“, wie sie den Herzog nennen, zu verbinden; die Signorie zieht es indessen vor, neutral zu bleiben und ihn zu beobachten. Dieser „Beobachter“ ist Machiavelli; er bringt dem Herzog den Antrag keines Bündnisses, nur Worte, und schwebt mehr als einmal in Gefahr, von dem gewaltthätigen, erzürnten Herrn gefangen und getödtet zu werden. An diesem Abend, bei ihrer ersten Zusammenkunft, aber giebt sich Cesare in ganzer Offenheit; er selber spricht gern, wenn er in guter Laune ist oder, wie heute, den Andern gewinnen will; als ob er sein Herz einem Freunde erschließen wolle, redet er dann: „Glaube mir, Secretär, ich bin schuldlos an allen Plänen gegen die Republik; dieser Schurke Vitellozzo hat sie allein geschmiedet — ein Mensch ohne Muth und Glauben! Ich bin zu sanftmüthig, das hat mir geschadet! Dies Herzogthum Urbino habe ich in drei Tagen erobert und Niemand ein Haar gekrümmt; nun stehen sie wider mich auf, die zuerst, die ich mit Wohlthaten und Ehrenstellen überhäuft. O, über meine allzugroße Langmuth!“ So reden sie bis tief in die Nacht, noch bei Kerzenschein weiter, es ist die erste Studie Machiavelli's zu dem „neuen Fürsten.“ Indesß bei all seiner scheinbaren Offenheit, mit der er dem Geheimschreiber die eingehenden Depeschen zeigt, bewahrt der

Herzog über seine letzten Pläne ein undurchdringliches Geheimniß — es ist um ihn etwas Schweigsames, unsagbar Unheimliches. Französische Gensdarmen sind zu ihm gestoßen, es scheint, als sinne er über einen großen Schlag gegen seine Feinde; trotzdem unterhandelt er mit ihnen; er gewinnt ihren Botschafter, Pagolo Orsini, mit kostbaren Geschenken, mit Gewändern und Pferden. Auf dessen Bericht von der Güte und Freundlichkeit des Herzogs unterwerfen sich die aufgestandenen Hauptleute und versprechen ihm, Sinigaglia am Adriatischen Meere zu erobern, um ihn für das durch ihre Schuld verlorene Bologna zu entschädigen. Niemals war Cesare freundlicher, entgegenkommender als in diesen Tagen; er entläßt die französischen Truppen — was braucht er sie noch unter guten Freunden? Nur Einer durchschaut ihn, Macchiavelli — „wird er je der Rache entsagen können?“ fragt er sich selbst. Der Schrecken wächst; ganz in Stahl gerüstet, reitet der Herzog langsam seinen „Freunden“ entgegen nach Cesena. Dort sieht Macchiavelli an einem Dezembermorgen auf dem Markte einen blutbespritzten Block, ein blutiges Messer, einen geviertheilten Leichnam: es ist Messer Ramiro d’Orco, der grausame Statthalter der Romagna, Cesare’s Werkzeug, das er jetzt dem Haß des Volkes opfert. So, die Blutwolke ihm voranziehend, kam der Borgia an das Thor von Sinigaglia; in der Nacht vorher hatte er zu Fano die Rollen des Drama’s seinen treugebliebenen Hauptleuten ausgetheilt. Die Orsini, Vitellozzo empfangen ihn wie ihren Herrn; alle lachten und waren in fröhlichster Stimmung, nur Vitellozzo blieb in sich gekehrt; ehe er dem Herzog entgegenritt, hatte er Abschied von allen seinen

Freunden genommen. Und es war aus; kaum hatten sie das Schloß in der Stadt betreten, ließ sie Cesare gefangen nehmen und in der Nacht erdrosseln. Solch Schauspiel hätte auf jeden, der es werden und tragisch abschließen sah, einen unverlöschbaren Eindruck gemacht; auch in Machiavelli taucht es wieder und wieder auf, in schärfsten Contouren, in dunkelglühenden Farben — nur entsetzt es ihn nicht; was man auch zu seiner Vertheidigung gesagt hat, er bewundert es. In ihm findet er einen unvergleichlichen Sieg des Verstandes, der Klugheit — der Eigenschaften, die er dem ritterlichen Muthe, den er so wenig wie die Masse des italienischen Volkes besaß, bei weitem vorzog. „Wer in neuertorbener Herrschaft groß, geehrt und gefürchtet dastehen will“, ruft er zehn Jahre später, „der ahme diesem Manne nach!“ Nur glaube man nicht, daß seine „theoretische“ Begeisterung vor den Ereignissen Stand hält, die seinen Helden stürzen! Im Herbst 1503 verweilt er als Botschafter in Rom bei dem Conclave, das nach Alexander's VI. Tode Julius II. zum Papste erhob. Cesare liegt todtkrank da — nieder, von Feinden innerhalb und außerhalb Rom's bedroht, „Alles“, sagt er zu ihm, „hatte ich bedacht, wenn mein Vater plötzlich sterben würde, nur dies eine nicht, daß ich selbst dann mit dem Tode ränge.“ Um sich zu retten, bittet er die Republik von Florenz um freien Durchzug durch ihr Gebiet nach Frankreich — „Verweigert ihn“, schreibt Machiavelli an die Signorie, kalt und herzlos wie immer in seinen Geschäften. „Gestern ging ein Gerücht, der Papst hätte den Herzog in die Tiber werfen lassen — ich wage es nicht zu behaupten, aber wenn es noch nicht geschehen, glaube ich wohl, daß es geschehen

wird!“ Und später — „So haben ihn seine Sünden allmählig zum Untergang und zur Buße geführt!“

Es ist, zumeist für ein deutsches Gemüth, eine Unempfindlichkeit und Starrheit in Machiavelli, die um so erkältender auf uns wirkt, je deutlicher wir ihren Ursprung nur aus Berechnung, aus politischer Klugheit, nicht aus einer großartig tragischen Auffassung sich herleiten sehen, je troziger und hochmüthiger er sich vor jeder Wallung des Gefühls verschließt. Wenn er zuletzt klagt, bedauert er nur immer sein Mißgeschick, seine Armut und kann in dieser Noth, wie Alfieri mit seinem stolzen, adeligen Sinn so wahr bemerkt, „zu entehrenden Schmeicheleien der Medici“ herabsteigen; dann ist aus dieser mächtigen, ehernen Gestalt ein Mann geworden, wie Alle, der bei den Herrschern um eine Stelle bettelt, fast noch etwas Schlimmeres, ein Ueberläufer. Denn als nach der Schlacht von Ravenna 1512 die spanische Armee unter Ramon de Cardona die Auflösung der damaligen florentinischen Regierung, weil sie es mit Frankreich gehalten, und die Zurückrufung der Medici forderte, traf Pier Soderini, das Haupt der Republik, nicht die entschlossenen Maßregeln, die ihn allein hätten retten können; während er noch unterhandelte, stürmten die Spanier mit wilder Grausamkeit Prato; die Freunde der Medici in der Stadt, Paolo Vettori voran, riefen: „die Kugeln! die Kugeln!“ — das ist das Wappen der Familie. Das Volk war auf ihrer Seite, Soderini entfloh und mit den Spaniern hielten die Medici ihren Einzug. Wieder hatten die „Fremden“ gezeigt, daß sie nach ihrer Laune in Italien Herrschaften geben und nehmen konnten. Im September, wenige Tage nach diesen Ereignissen,

berichtete sie Machiavelli in einem längeren Briefe an Madonna Alfonsina d'Orsini, so gleichmäßig, klar, umständlich, als schilderte er Roms Plünderung durch Marich, als hätte er nicht dieser selben gestürzten Regierung vierzehn Jahre gedient, hätte nie die Klugheit und Erlauchtheit Soderini's anerkannt. Der Erfolg ist der Gott der Welt; beug' dich vor ihm, wie sehr du auch von seinen unerwarteten Schlägen leidest! Beleidige den furchtbaren Gott durch keinen Widerstand wie durch keinen Troß! Was Cato ehrte: der besiegten Sache auch wider die Götter treu zu bleiben, für Machiavelli ist es die größte Thorheit.

Die Unbescholtenheit und Gradheit, die persönliche Würdigkeit Soderini's ersetzen in seinen Augen den Mangel an Klugheit und politischer Tüchtigkeit nicht; noch Jahre nach dieser Umwälzung, als der Gonfalonier sein Leben in der Verbannung geendet, richtete er ein bitteres Epigramm gegen ihn:

Die Nacht, wo Piero Soderini starb,
 Stieg seine Seele zu der Hölle nieder.
 Doch Pluto rief: „Du Seele eines Thoren,
 Von hinnen! In das Paradies der Kinder!“

Wie er aber auch über die Maßregeln der gestürzten Regierung urtheilen mochte, er hatte ihr bis zur letzten Stunde eifrig und ergeben gedient; vom Mai bis zum August 1512 war er noch in ihrem Auftrage in allen Burgen und Festungen des Gebiets gewesen, hatte die Nationalmilizen, die sie auf seinen Antrag seit 1506 — freilich in geringer Zahl und unkriegerischer Ausrüstung — gebildet, in verschiedenen Dörfern gemustert; Thaten, die er jetzt mit rascher Unterwerfung und Anerkennung der

neuen Herrscher nicht aus deren Gedächtniß verlöschen konnte. Am 8. November 1512 ward er seines Amtes entsetzt, am 10. ihm verboten, das Gebiet der Republik zu verlassen, am 17., den Palast der Signorie, wenige bestimmte Tage ausgenommen, wieder zu betreten. Damit war das politische Loos Macchiavelli's entschieden; nie hat er sich ganz von diesem Sturz erhoben, nie sich selbst darüber aufzuschwingen und in der Wissenschaft eine dauernde Befriedigung zu finden vermocht. Welche Höhen der Speculation er auch erreicht, wie mächtig und tief sein Blick in das Gewebe der Welt und die Verschlingungen des Zufalls und der Leidenschaften auch dringt, ihn beschäftigt und befriedigt es nicht, denn ihm gilt nur die That. An ihn selbst richteten sich darum zunächst jene tiefgefühlten Worte in der Epistel an die Fortuna:

Gast einen Adler in des Himmels Höhen,
 Von wilden Hungers Qual umhergejagt,
 Du niemals mächtig schwingen dich gesehen,

Wie jetzt, die Schildkröte im Fang' er ragt,
 Am Felsen sie zerbricht im jähen Falle
 Und dann am Fleisch der todten Vente nagt?

So hebt das Glück empor dich über Alle,
 Nicht — daß du droben bleibst, nur sich zu freu'n
 An deines Sturzes, deiner Klagen Schalle.

In solch bitterer Stimmung hielt er seine Zunge nicht im Zaum, in der Gesellschaft der Capponi, Tommaso's del Bene und anderer Freunde mag er ein und ein anderes scharfes Wort über die Medici geäußert haben, das ihn diesen noch verdächtiger machte, als er ihnen schon wegen seiner früheren Stellung war. Als nun in jenen Tagen, im Ausgang des Januar 1513, eine

Verschwörung der Republikaner, Boscoli und Capponi, gegen den Cardinal Giovanni de' Medici, der zum Conclave nach Julius' II. Tode durch Toscana gen Rom reiste, entdeckt wurde, galt Macchiavelli gleicher Schuld theilhaftig. In das Gefängniß geworfen, erlitt er die Tortur standhaft, römischen Sinnes weder sich noch seine Freunde anklagend. Um den Plan der Verschworenen wider das Leben des Cardinals wußte er schwerlich, wenigstens war ganz Florenz von seiner Unschuld überzeugt und sein Bruder konnte an Francesco Vettori, einen treuen Anhänger der Medici, einen Boten mit der Nachricht von dem Unglück Niccolo's senden und seine Fürsprache erbitten. Macchiavelli faßte sich als kluger Mann zuerst, statt sich zu rechtfertigen, sandte er an Giuliano de' Medici, den Bruder des Cardinals, der die Stadt regierte, zwei Sonette, das Elend seines Gefängnisses beklagend und ihn um Erlösung bittend — „am tiefsten erschütterte es mich, als ich, heut' aus dem Schlaf erwachend, bei dem Nahen der Morgendämmerung den Gesang hörte: „Man bittet für dich!“ Darum flehte ich die Musen an, mit ihrer Leier und ihren Gesängen zu dir zu gehen, damit dein Mitleid sich zu mir wende und mich von unwürdigen Fesseln befreie.“ Eindringlicher als diese Verse sprach wohl Vettori's Verwendung für ihn; in der Amnestie, die der Cardinal, nun Papst Leo X. geworden, „der Hochherzigkeit des angenommenen Namens gemäß“ erließ, befand sich auch Macchiavelli. So war die Freiheit das Einzige, was er aus dem großen Schiffbruch gerettet.

In einem wilden Genußleben suchte er zunächst zu vergessen und wie er an Vettori schreibt, „wieder Kraft

zu gewinnen.“ Mit guten Freunden, bei Mädchen und lustigen Gelagen bringt er die Tage hin, des Abends sitzt er auf der Bank der Capponi, erzählt eigene oder erfundene Abenteuer, etwa wie schlimm es dem Teufel Belphegor erging, als er auf Erden eine Frau nahm, noch dazu eine Florentinerin, und spricht für oder gegen die Wiederverheirathung eines Freundes — sie „genießen den Rest eines Lebens, das mir wie ein Traum erscheint“. Im Herzen aber ist er gebrochen, muthlos: „wenn ihr mich auch zuweilen lachen und singen hört, ich habe nur diesen Weg, meine Schmerzen und meine Thränen auszuströmen“. Bettori, der florentinische Gesandte am päpstlichen Hofe, soll ihm eine Verbindung mit den Medici anbahnen helfen, er ist zu jedem Dienst bereit, sei es für Florenz oder für die Kirche, ja wenn man ihn auch nur dazu verwenden würde „Steine umzudrehen“, er wird dann schon in die Höhe kommen, sich selber Reichthum und seinen Herren Ehre erwerben. Denn auch die Noth des Lebens, die Dürftigkeit hat ihn nun ergriffen und quält ihn, der von seinen Reisen her an Geldausgeben gewöhnt ist, immer „geizig mit der Ehre, aber freigebig mit dem Golde“ war.

Seit 1504 mit Marietta Corsini verheirathet, hatte er die Sorge für seinen Haushalt und seine Familie zum größten Theil mit der Besoldung, die er von der Republik erhielt, bestritten. Um seiner Gattin und seinen Kindern wenigstens ein geringes, sicheres Kapital zu hinterlassen, bestimmt sein Testament vom 22. November 1511, daß alle Ketten, Ringe, Halsgeschmeide, die Gewänder von Wolle, Linnen und Seide — seine sowohl wie Marietta's — verkauft und der Erlös auf Zinsen gelegt werden solle.

In solcher Armuth lebte und verzehrte sich Macchiavelli. Aus ihr hervorzugehen, schien ihm jedes Mittel gerecht, denn seinen Genius verkennend begreift er nicht, daß ihm wohl das Auge, aber nicht die Krallen des Adlers gegeben.

Auf ein kleines Landgut La Strada, das er bei San-Casciano auf dem Wege nach Siena zehn Miglien von Florenz besaß, hatte er sich im Sommer 1513 zurückgezogen; dort beginnt sein Schriftstellerleben. Wieder wird hier in eigenthümlichster Form, der Gegensatz des Ideals und der Wirklichkeit, das Räthselhafte seines Wesens sichtbar. In einem Briefe an Vettori hat er sein Treiben und Handeln beschrieben, mit der Klarheit und Durchsichtigkeit, die seinen Schilderungen eigenthümlich sind. „Im September“, erzählt er, „sing ich Drosseln, zwei, auch wohl sieben in der Frühe des Morgens. Dann gehe ich zu einem kleinen Gehölz, das ich niederschlagen lasse, spreche mit den Holzfällern, von ihren Streitigkeiten untereinander oder mit ihren Nachbarn, und sehe, was sie am vergangenen Tage gethan. Ich sing an, das Holz zu verkaufen, aber da nichts dabei herauskommt, habe ich den Handel aufgegeben. Von dem Gehölz wandle ich, Dante oder Petrarca, Tibull oder Ovid in der Hand zu einer Quelle, zu meinem Vogelherd. Und in ihren leidenschaftlichen Klagen, in den Entzückungen ihrer Liebe erwacht in mir das Gedächtniß der meinigen und ich wiege mich einen Augenblick darin. In der Schenke, die an der Landstraße liegt, plaudere ich wohl eine Stunde mit den Wanderern, rede von ihren Ländern und Städten und beobachte, wie verschieden der Menschen Geschmack und Einbildung.“ Nachmittags finden wir ihn in der-

selben Schenke, mit Fleischer und Müller, mit zwei Kalkbrennern Trikatra spielend, selber schmutzig, in schmutzigen Kleidern und um einen Heller zankend, daß man das Geschrei bis nach San-Casiano hört. So bis gegen den Abend, dann tritt die Verwandlung ein. Er ist in dem innersten Gemach seines Hauses, auf der Schwelle draußen hat er seine Werktagskleider abgelegt und ein Festgewand angethan, sein schwarzes Amtskleid, so betritt er das Heiligthum der großen Männer der alten Zeit. Mit ihnen hält er Zwiesprache, er vergißt allen Kummer und fürchtet weder Armuth noch Tod. Das allein ist die Nahrung, die ihm geziemt und für die er geboren ist. In dieser Muße hat er eine kleine Schrift verfaßt „De principatibus“, von den Herrschaften, das berufene Buch vom „Fürsten“. „Soweit ich es vermag, durchforsche ich darin die Tiefen meines Gegenstandes, untersuche das Wesen der Herrschaft, wie viel Formen derselben es giebt, wie sie erworben, wie erhalten und warum sie verloren wird — diese Schrift muß vor Allen einem „neuen Fürsten“ wohlgefallen und ich widme sie darum Giuliano de' Medici.“ Nur nicht ihres Inhalts wegen allein, sondern um als Lohn dafür eine Stellung zu erhalten, „so verzehre ich mich und kann nicht länger in einer Lage bleiben, in der die Armuth mich schmähdlichster Verachtung aussetzt; die Noth zwingt mich, mein Werk zu veröffentlichen.“ Zeigen will er einem „neuen Fürsten“, einem Manne, der durch Gewalt an die Spitze des Staates gekommen, die Wege, die Cesare Borgia gewandelt, es ist das Beste, was er ihm darbringen kann, die Arbeit vierzehnjähriger Mühen, kostbarer als die Waffen, Pferde, Brokatgewänder, mit denen Andere sich seiner Gunst em-

pfehlen. Er fühlte den ganzen Werth dieser kleinen, nur 26 Kapitel umfassenden Schrift, monatelang feilte und besserte er daran. Edler, hochsinniger hat er sich oft, tiefer und eindringlicher nie geäußert — an Kirchen und Brücken zeigt die Sage noch die Hand des Dämons, solch dämonisches, aus Licht und Finsterniß wunderbar gemischtes Aussehen tragen diese Seiten, sie entzaubern und entgeistigen die Welt. Macchiavelli ist nicht der Spötter, der hinter dem Triumphator einhergeht und seine Schwächen und Sünden verkündet, er hebt nicht von Cäsar's Stirn den Lorbeer, um der Menge seinen Kahlkopf zu zeigen, er betrachtet sie alle mit demselben kalten, geisterhaften Blick, der wie das Auge der Medusa versteinert: der Erfolg hat sie erhoben, das Mißgeschick hat sie gestürzt — wenn die kleinen Tyrannen Italiens nur dasselbe Glück gehabt, würden sie mächtiger und berühmter als Alexander geworden sein, meint er einmal. Er rechnet die Welt wie den Genius aus. Die Verwendungen Vettori's bei Leo X. gewannen diesen indessen nicht für Macchiavelli. „Wenn uns Alles mißlingt“, schreibt er ihm aus Rom, „werden wir doch ein junges Mädchen in der Nähe meines Hauses finden, mit ihr die Zeit zu verbringen.“ Und der Mann, der sich in diesem Augenblick noch mit den römischen Gelden beschäftigt, wirft die Studien beiseite und erzählt seinem „Gevatter“ die Anekdoten des Carnevals in Florenz — Geschichten, die nur zu deutlich beweisen, daß alle Laster des sinkenden Römerthums, dieselbe Vorliebe für die Künste, dieselbe Sittenlosigkeit in den italienischen Hauptstädten herrschten und jenem bitteren Wort zum Zeugniß dienen, das er über die Romanen ausgesprochen — „mit Recht gelten die Franzosen, Spanier

und Italiener für die Verderber der Welt.“ Er steht inmitten dieses Untergangs und dieser Fäulniß, selber in seinen Anschauungen und seinen Sitten darin versunken; mehr als einmal erinnert er an Aristophanes; beide sind in demselben wüsten Strudel einer zerfahrenen, stürmischen Zeit, beide flüchten in ihren besseren Stunden in das Heiligthum der alten Welt, der Griechen zu den Kämpfern von Marathon, Macchiavelli zu den Staatsmännern und Imperatoren Rom's. Nur steht der Hellene höher, denn er glaubt noch an die Götter und das Ideal. Der Florentiner dagegen findet keine Lösung der Gegensätze mehr, sondern nur den Trost, „daß die Natur beständig wechselt und der keinen Vorwurf verdiene, der solchem Vorbilde nachahmt.“ Die Hoffnung ist ganz in ihm erloschen — „so muß ich denn in meinen Lumpen stecken bleiben, ohne einen zu finden, der meiner Dienste gedächte oder mich für tauglich zu etwas hielte. Lange aber ist es mir unmöglich in diesem Zustand auszuharren; ich gehe zu Grunde und wenn Gott mir nicht hilft, bin ich gezwungen, mein Haus zu verlassen und als Schreiber bei einem Söldnerhauptmann zu dienen oder in einem öden Dorfe die Kinder lesen zu lehren. Dann mag mich meine Familie als einen Todten betrachten und es wird ihr besser gehen, wenn ich sie verlasse; ich falle ihr nur zur Last, da ich an das Geldausgeben gewöhnt bin und nicht zu sparen verstehe.“

Es ist im Sommer 1514 . . .

Macchiavelli's Elend und seine Verzweiflung haben ihren Höhepunkt erreicht. Schon früher, als auch Bettori jede Hoffnung verlor, hatte er jener Stelle des Dante

gedacht, wo dieser am Rand des Hölleabgrunds erwachend,
zu seinem erschrockenen Begleiter Virgil sagt:

Wie werd' ich gehen, wenn Du selbst verzagst,
Der meines Bangens Tröster Du gewesen!

Wer sollte ihn jetzt trösten?

Wird man ihm, dem fast fünfzigjährigen Manne, glauben, daß es die Liebe war? Ueberdies eine romantische Liebe, in der die Geliebte oft wie Daphne flieht und er wie Apollo sie vergebens verfolgt. Es ist wieder in seiner Villa, an der Quelle, wo er schon im vergangenen Sommer die Klagen des Tibull las und nachempfand. Mitten unter Blumen hat ihm die Göttin ihre Neze gesponnen, zarte, liebliche Neze von Gold und Seide, die nur ein Barbar hätte zerreißen können. Ihm, dem Gefangenen, sind Sonnenschein und Regen, Tag und Nacht gleichgültig geworden, seine politischen Luftschlösser, die Befreiung Italiens — alles Trödel — „mein ganzes Leben ist jetzt nur ein Gewebe entzückendster Gespräche, ganz erfüllt von Venus und Cythere.“ Ein echter Mann der italienischen Renaissance, in dem sich wie in einem Spiegelbilde alle ihre Strahlen vereinen, von allumfassendem Geiste, dem nur der Sinn für eine einzige Kunst fehlte; aber auch dieser Mangel ist bezeichnend für das Antike seines Charakters, denn diese Kunst, die er nicht liebte, nie erwähnte, ist die echte Tochter des Christenthums und des Mittelalters, die Malerei. Und gerade von den Anschauungen des einen und den Bildungen des andern sucht die Renaissance und Macchiavelli sich zu befreien. Aber während die Germanen diese Befreiung in der Reformation vorbereiten und für eine, wenn auch noch

von vielen Nebeln umhüllte Zukunft die Grundlinien einer durchaus neuen Entwicklung ziehen, flüchten die Italiener nur in eine gänzlich verschüttete und nie wieder aufzugrabende Vergangenheit. Sie sehen immer nur Rom und die römische Größe, der Schatten, den das Capitol einst auf die italische Erde geworfen, bedeckt sie wie ein beständiger Trauerflor.

Denn wie man sie auch betrachten möge, die Geschicke der Halbinsel sind an diese sieben Hügel geknüpft, damals wie jetzt. Von ihnen aus war der Gedanke eines einheitlichen Staates zuerst aufgetaucht, in Cesare Borgia, in der Heldenseele Julius' II. Mächtiger und volksbeliebter als beide traten die Medici auf. Ihnen gehörte Rom, die römische Mark, der größere Theil von Toscana. Als Giuliano, dem die Schrift Macchiavelli's zuerst bestimmt war, plötzlich 1516 gestorben, schien dem gesammten Italien in Pier's de' Medici vierundzwanzigjährigem Sohn Lorenzo ein zweiter Alexander und Cäsar zu erstehen. An ihn richtet sich darum die glühende, begeisternde Ermahnung Macchiavelli's am Schluß des „Fürsten“, Italien in einem heiligen Kreuzzug von den Barbaren zu erlösen. Wie er selber auch die Freiheit lieben mochte, er war bereit, sie für die Einheit des Vaterlandes hinzugeben; in solchen Augenblicken hat er etwas von Brutus, der seine Söhne opfert, einen unendlich erhabenen und schmerzlichen Zug, der im eigenen Leide süht, was sein Wille verbrach. Schön vergleicht ihn darum Ferrari mit jenen Verdammten der mittelalterlichen Legende, die Vergangenheit und Zukunft kennen und die Gegenwart nicht verstehen. Denn hinüber und herüber schwankend irrt er in ihr umher und versucht umsonst das Räthsel dieser

Sphinx zu lösen. Mit dem Auge des Geistes schaut er die alten Siege, Barbarenniederlagen vor Scipio und Marius, sieht Rom aus seinem Schutt wieder erstehen, die Erde, die wie im Wunder sich öffnet, Laokoonsgruppen und Jupiterstatuen auszuspeien, kann auch die unbefiegten Legionen mit Cäsar's Adlern wieder aus ihrem Schoos heraufbeschwören, die Prosezeiung Petrarca's sich erfüllen: es ist das lächelnde Gesicht des Janus. Sein leibliches Auge aber erblickt nichts als Elend, Schmach und Verrath und wendet sich verachtend von solchem Schauspiel ab. Da verschenkt er wohl, der Italien einigen will, die Lombardei an die Franzosen, damit sie die Schweizer, die „Römer der Zukunft“, fernhalten und spottet über Vettori, wenn er bei den italienischen Stämmen noch Tapferkeit und Vaterlandsliebe voraussetzt — „von der Einigung Italiens zu reden, ist närrisch; unsere Truppen sind nichts als Gesindel und wenn die Barbaren nur einen Schritt thun, wird Jeder dem Andern in seiner Untwürdigkeit gegen sie zuvorkommen wollen.“ In den kleinen Ränken und Lücken, sich bald Frankreich, bald den Spaniern oder den Deutschen anzuschließen, liegt nach ihm die einzige Möglichkeit, sich dem fremden Joch zu entziehen. Die Lombardei und Neapel sind einmal verloren, wenn nur Toscana und die Romagna sich in einer gewissen Selbstständigkeit erhalten, ist er befriedigt. Aus dem Reich des Gedankens, in dem sie immer großen Zielen, Welteroberungen nachgeht, in die Wirklichkeit zurückgekehrt, gleicht Macchiavelli's Politik genau der venetianischen Staatskunst, durch beständige Verhandlungen, in der letzten Noth durch eine Art bewaffneten Friedens den kleinen Staat inmitten eines Riesenkampfes der großen vor gänzlicher

Zertrümmerung zu bewahren. Darum ist er in seinen Briefen heute kaiserlich, morgen französisch und am dritten Tage für die Kirche; immer hat er den Kopf, nie das Herz für seine Meinung.

Doch nicht Schlachten und Kriege allein beschäftigen und erfüllen diese wunderbare Epoche. Ueberall auf diesem glücklichen Boden ringt die Kunst sich aus den Fesseln des Mittelalters los. Neben den blutigen Tagen von Ravenna, Marignano und Pavia giebt es heitere, sonnigere, wo Julius II. auf den Malergerüsten des Vatican mit Rafael redet und Michel Angelo auf dem Markte von Florenz seine Statue enthüllt. Nicht nur in Ariosto's Liede, in dem Triumphzuge der Galatea, wie ihn Rafael gemalt, flattern die Liebesgötter, Grazien und Musen, sie bekränzen, möchte man sagen, wie mit nimmer verwelkenden Blumen die Stirn dieses Geschlechtes und lassen selbst seine blutigen Schlachtfelder im hochpoetischen Glanze erscheinen. Nur vergesse Niemand darüber den dunklen Hintergrund des Gemäldes — die Sittenlosigkeit und moralische Verworfenheit Aller, die Schmach und Feigheit des Volks; „die Zeitgenossen Macchiavelli's“, sagt Macaulay mit treffendem Beispiel, „würden Othello verspottet und für Tago ein Gefühl der Bewunderung empfunden haben.“ Und hier möchte es gestattet sein, auch auf den Dichter Macchiavelli als einen Sohn dieser Zeit, dieses Geschlechtes einen Blick zu werfen.

Selbst für die, welche die Vielseitigkeit seines Genius nach allen Seiten hin zu betrachten und zu erforschen suchten, haben seine politischen Theorien zuletzt doch die größte Anziehungskraft besessen, und wenn G. Ruch in seiner mit so seltenem Fleiß und historischem Blick gear-

beiteten „Geschichte der italienischen Dichtkunst“ auch eine Würdigung Macchiavelli's als Dichter unternimmt, ist doch der Schwerpunkt dieser Betrachtung wie fast auf jeder Seite des Werkes, nicht auf den ästhetischen Werth der Dichtungen, sondern auf ihren social-politischen Inhalt und Einfluß gerichtet. Freilich giebt es nicht zwei Menschen in Macchiavelli; dasselbe ernste, leidende Gesicht mit dem unsagbar spöttischen und traurigen Zug um den Mund, das eine Büste von ihm im Berliner Museum uns zeigt, blickt nicht deutlicher aus seinen Carnevalsliedern als aus seinem Buche vom „Fürsten“. Indes für die Betrachtung und das Urtheil läßt sich eine gewisse Grenzlinie, wenn auch nicht für alle, so doch für die entscheidenden Punkte ziehen. Auch seine Zeitgenossen wußten diese Unterscheidung zu treffen, ihnen war der Dichter der „Mandragola“ vertrauter und in dem lustigen Kreise des Papstes Leo X. wenigstens gefeierter und beliebter als der Staatsmann. Paul Jovius nennt dies Lustspiel in gleicher Reihe und Auszeichnung mit der berühmtesten seiner politischen Schriften. Er selbst unterbricht seine von politischen Hoffnungen und Plänen erfüllten Briefe an Francesco Guicciardini an vielen Stellen mit Empfehlungen einer Sängerin, die er nach Modena zur Aufführung seiner Komödie sendet, mit all' den Aufträgen, Erklärungen, Auseinandersetzungen, welche damals wie heute für den Dichter die Vorstellung seines Stückes zur wichtigsten Lebensfrage zu machen scheinen. Allein schon in der ihm eigenen Zusammenstellung dieser Dinge wird klar, daß der dichterische Trieb nur das zweite Element in ihm ist. Macchiavelli's Dichtung entspringt ihrem innern Kern nach aus der Reflexion, sie ist nur ein anderer lebhafterer Ausdruck seiner Gedanken

über das Schicksal der Staaten und Italiens vor allen, seines Unmuths über sein Geschick, seiner Bitterkeit gegen das sittenlose und zersahrene Wesen des italienischen Volks, von dem er selbst auch nur im Geiste, nicht im Leben frei ist. Wahrscheinlich würde auch die Hälfte dieser Arbeiten vergessen sein und immer unbeachtet bleiben, hätte sein Genius nicht ein solch eigenthümliches Gepräge, daß man es gern auch auf Scherben sähe, wie man in dem Boden seines Vaterlandes nach den Bruchstücken etruskischer Vasen wühlt.

Von den Gefühlen und Kräften, welche den Künstler bestimmen, lebte in Macchiavelli nicht eine mächtige Leidenschaft, eine große Begeisterung für die Schönheit, sondern nur die Empfindung des architektonisch Nichtigen, einer nicht klangreichen, aber in ihrer Beschränktheit wohlklingenden Harmonie, nicht eine schaffende Phantasie, nur ein scharf auffassender und wägender Verstand. Seine Lieder haben den vollen Klang des italischen Reims und doch keine Melodie, seine Gestalten sind plastisch, lebenswahr, eine und die andere wohlgefällig und doch ohne Seele. Er ist ein Zeitgenosse Michel Angelo's, Rafael's und Ariosto's; die ersten hat er nie, den andern flüchtig und nicht ohne ein bitteres Wort einmal genannt. Denn er liebt weder die Malerei noch das Malerische in der Dichtung, wie es in den romantischen Epen vollendet bei Bojardo und Ariosto auftritt. Zwei Sonette im Stil Petrarca's, die nicht viel bedeuten, ausgenommen, könnte man in der Form und im Ausdruck, wie in der Erfindung und dem Inhalt, seine dichterischen Werke für die eines römischen Poeten zur Zeit des Augustus halten. Das Eigenthümlichste und Vorzüglichste seiner beiden ihm

allein gehörenden Lustspiele — „Die Mandragola“ und „Der Mönch“ — sind die Schilderungen der Klosterbrüder und der Florentiner Bürger, die er der Gegenwart und seiner Umgebung entnahm; die andern Gestalten gingen so gut über das Forum zum Kapitol hinauf, wie über den Markt von Florenz nach der Kirche Sta. Croce. Seine Novelle vom Teufel Belphegor könnte in den mitleidigen Märchen des Apulejus stehen, seine Kapitel würden die Werke Virgil's nicht verunzieren, im Gegentheil sie zuweilen an Kraft und Fülle der Gedanken übertreffen. Bei der Aehnlichkeit, die Macchiavelli's Anschauungen über Schönheit und Kunst, Leben und Staat mit denen der alten Dichter und Philosophen verbindet, ist eine Wiederholung ihrer Erfindungen erklärlich, auch wenn nicht die Renaissance die eine Seite ihrer Werke, das Plastische und Architektonische in ihnen, dem Alterthum entlehnt hätte. So übersetzt Macchiavelli die Andria des Terenz, sein Lustspiel Elizia ist eine Nachahmung der Casina des Plautus. In der griechischen Anthologie las er die Distichen des Pausanippus an die Statue der „Gelegenheit“, er benutzte sie zu seinem Kapitel an Filippo Nerli. Die berühmte vierte Ekloge des Virgil, die von den Christen der ersten Jahrhunderte auf die Geburt des Erlösers gedeutet ward, kehrt in einem Hirtenliede Macchiavelli's zu Ehren eines jungen Fürsten — ich vermüthe Lorenzo's dei Medici, dem auch „der Fürst“ gewidmet ist — in ihren schönsten Stellen wieder. So bis zu einzelnen Bildern und Vergleichen. In einem langen, mittelmäßigen „Serenade“ betitelten Gedicht kehrt er nach den einleitenden Versen, welche die romantische Ansicht vom Wesen der Liebe ausdrücken, wieder zu den vieltheuern

Fabeln des Alterthums, zu Vertumnus und Pomona zurück. In diesen Namen und Gestalten liegt für ihn alles Schöne und Ideale beschlossen.

Das Vorzüglichste, was Macchiavelli in der Lyrik geleistet, sind seine vier Kapitel, die Karnivalslieder und die Gefänge, die in den Zwischenakten der „Mandragola“ und „Elizia“ gesungen wurden.

Die Kapitel gehören nicht der italienischen Lyrik zu eigen; sie sind den Episteln der lateinischen Dichter entlehnt, die Hexameter nur in Terzinen verwandelt. Aber während Horaz in seinen liebenswürdigen und von der feinsten Anmuth überwehten Episteln sich harmlos der Stimmung überläßt, Geringes schildernd mit geringem Gedankenaufwand und selbst wenn er dem Cäsar Augustus schreibt, seine Gedanken noch ein leichtes, fröhliches und sinniges Spiel treiben läßt, das so schön den murmelnden Lauf seiner klaren bandusischen Quelle wiederholt, die „von den Felsen hüpfenden, geschwägigen Wellen“, richten sich Macchiavelli's Denken und Empfinden an die Geschehnisse der Staaten, suchen die Gründe ihrer Größe und beklagen ihren tragischen Fall. Nur das erste Kapitel „von der Gelegenheit“ ist zierlich und leicht. Der Dichter sieht eine Statue der Göttin, mit Flügeln an den Füßen; er befragt sie über ihr Wesen, sie antwortet und entflieht plötzlich —

„Und während Du in nichtigen Gedanken
Und eitlen Wort mit mir die Zeit versäumst,
Bemerkst Du nicht, daß mit der Flügel Schwanken
Ich Deiner Hand entflo'h'n, wo Du noch träumst.“

Das zweite Kapitel beschreibt das Reich der „Fortuna“, im strengen Stil, mit rhetorischem Schwunge.

Der Denker und Redner ist in Macchiavelli mächtiger als der Dichter. Schön hatte er schon in einer Stelle des „Fürsten“ das Glück mit einem Strome verglichen, der wildbrausend über seine Ufer tritt. Wenden kann man seinen Lauf nicht, aber der Vorsichtige richtet bei Zeiten Dämme gegen die Verwüstung und Wuth des Geschicks auf und wechselt, wenn auch sie dem Ansturm nicht mehr widerstehen, klüglich mit dem Glück seine Ansichten, seine Natur. Derselbe Gedanke kehrt im Gedicht wieder. „Da Du Dein Wesen nicht ändern, noch Dich den Geschicken entziehen kannst, die der Himmel Dir zum Loos gegeben, verläßt Dich Fortuna auf der Mitte des Weges. Der würde immer glücklich sein, der von einem ihrer Räder zum andern hinüberspränge.“ Wohlwollende Götter kennt Macchiavelli nicht, nur Pest, Sündfluth und Hungersnoth, die wie die Reiter der Apocalypse die Menschheit vernichten, deren Zahl und Sünde das Maaß überstiegen, oder boshafte Dämonen, wie diese „uralte Zauberin Fortuna mit zwei Gesichtern, einem höhnischen und einem lächelnden.“ Sie will, daß es nichts Ewiges auf Erden gebe; eben im Wechsel zeigt sich ihre Macht. Auf den Bildern an der Wand ihres Palastes prangen ihre Triumphe über die Völker der Welt, die Gemälde ihrer Günstlinge, Alexander's und Cäsar's. Denn sie liebt — es ist wieder eine Erinnerung aus dem „Fürsten“ — diejenigen, welche sie bei den Haaren ergreifen, die sie unablässig verfolgen. Und doch, ruft er da mit tragischem Schmerz aus, „ließ sie Alexander den Hafen seiner Wünsche nicht erreichen —

Und Cäsar ward von vielen Wunden blutend
Im Schatten seines Feindes ihr geopfert.“

Und mit diesem Ausruf gedenkt er in jenen schwermüthigen Versen, deren ich schon oben erwähnte, seines eigenen Sturzes, er verhüllt das Gesicht in den Mantel.

Ganz in diesen persönlichen Geschicken, den Klagen über sein Unglück, bewegt sich das Kapitel von der „Undankbarkeit“. Die Jahre, die er im Dienste des Staates hingebracht, erscheinen ihm

„Wie ausgefät in Wellen und in Sand“,

und der Zahn des Neides, der ihn zerfleischt, würde ihn noch grausamer schmerzen, wenn nicht die klangreichen Saiten seiner Leier die Musen einluden, seinen Gesängen zu horchen. Drei Pfeile schießt die Undankbarkeit ab, der erste läßt Dich von der empfangenen Wohlthat reden, aber sie nicht belohnen, der zweite läßt sie Dich vergessen, der dritte sie mit Undank vergelten. Er erinnert an Scipio, an so viele Athener, deren Triumphe die Verbannung und das Gefängniß, Schmach und Tod waren. Es ist der Inhalt eines seiner Discurse, ob die Fürsten oder die Republiken undankbarer seien. Während er dort die größere Schuld auf die Häupter der Könige warf, klagt er im Liede die Völker härter an, unter ihnen öffnet der Verdacht beständig sein Ohr der Verläumdung, sobald sie die Macht haben, zieht in ihre Herzen diese grausame Göttin ein.

Von dem eigenen Unglück wendet er im Kapitel über den „Ehrgeiz“ sein Auge auf das Elend Italiens. Zwei Furien sandte die dunkle in den Sphären thronende Gewalt zur Erde, die Habsucht und den Ehrgeiz. Sie bliesen in Rains Seele den Gedanken des ersten Mordes. Wo sie ein tapferes Geschlecht mit ihrer Wuth entflammen,

bringen sie ihm selber wenigstens Ruhm und Größe. Wehe aber den Feigen, die der Ehrgeiz verzehrt! Das ist das Loos und der Schmerz Italiens. Wer hätte seine blutigen Schlachtfelder gesehen und weinte nicht darüber?

„Noch lebt Italien, — wenn es leben heißt:
Beständig weinen — hingestreckt im Elend,
Das seine eig'ne Trägheit ihm gewonnen.“

Diese Gedichte haben einen feierlichen, tragischen Gang; so mögen etwa die Klagen des Brutus und Cassius über den Untergang der römischen Republik geklungen haben. Kein Jüngling, ein ernster Mann, den fünfziger Jahren nahe, hat sie niedergeschrieben. Ihr Vers läßt sich nicht mit der reizenden Flüchtigkeit der Terzinen Ariosto's vergleichen. Sie beschäftigen, wenn sie dem Geiste auch einige plastische Gebilde vorführen, doch ausschließlich den Verstand, nicht die Phantasie; es ist wesentlich akademische Arbeit.

Freier offenbart sich Macchiavelli's Genius in den leichten Liedern. Man erkennt, daß seine eigenthümlich dichterische Begabung in der Wiedergabe des realen Lebens, einer mehr bitteren als feinen Satire liegt. Es wirft ein seltsames Licht auf seine Aufforderung an den „Fürsten“, ein und ein anderesmal im Jahre Volksfeste zu veranstalten, wenn man ihn für den florentinischen Carneval Gesänge dichten und seinen Maskenzug, der nach damaliger Sitte auf kostbar geschmückten Wagen, wie auf einer Bühne, durch die Straßen zog, mit einem Chor der Teufel eröffnen sieht. „Früher waren wir selige Geister, wir sind es nicht mehr, der Stolz hat uns aus dem Himmel gestürzt. Jetzt beherrschen wir eure Stadt, denn größere Zwietracht und Treulosigkeit wohnt bei euch als

selbst in der Hölle.“ Verzweifelte Ritter, die sich dem Teufel ergeben, folgen mit ihren grausamen Damen, Engel und Einsiedler, Verkäufer von Pinienäpfeln und Charlatane in bunter, lebendiger Reihe. Alles ist von einer wilden, spöttischen und grotesken Munterkeit, wie sie im Volkscharakter der Italiener begründet noch heute auf den römischen Plätzen und in den Puppentheatern sich zeigt, ein wunderbares Gemisch von abergläubischer Frömmigkeit und Sinnlichkeit, ein Cancan bei dem Läuten von Kirchenglocken getanz, dem das Dämonische, der „stetsverneinende“ Geist nicht fehlt. Macchiavelli wußte, zu welchem Volk er sprach. Während Aristophanes in schöner Umgebung an das Ideal mit zornigen und beredten Worten die Athener dafür zu begeistern nicht müde wird, preist Macchiavelli seinen Italienern die List, den Betrug der Gatten, die „heiligen und friedlichen Stunden der Nacht, die Liebesglück beschützenden“, bis er zuletzt, wie in tiefster Selbstverachtung über sein Werk und die Gesellschaft, die sich daran erfreuen konnte, ihr seinen ganzen Grimm und Spott unverhohlen in das Gesicht schleudert. „Müget ihr, tugendhafte Seelen“, heißt es im Schlußliede der „Elizia“, „die ihr so aufmerksam, im tiefsten Schweigen uns gelauscht, aus diesem bescheidenen und würdigen Beispiel“ — es handelt sich um eine freche Liebesgeschichte — „die Frucht ziehen, die eure große Höflichkeit verdient“. Denn dies elende Geschlecht verdient nichts Besseres. Es sind keine Männer, sondern Sklaven, Schwäger und Schmaroker. Ihr Kunstsinne hat sie noch mehr verweichlicht, nicht den Waffenordnungen des Alterthums ahmen sie nach, sondern verlieren sich in eitler Bewunderung über eine zererschlagene und verstümmelte Statue.

Seine epischen Dichtungen, die Novelle „Belphegor“ und das Gedicht „der goldene Esel“ richten die in den Gefängen mehr allgemein gehaltene und auf Zustände bezogene Satire auf einzelne Personen. Bezieht sich die treffliche, fesselnde Erzählung von dem Stolz und der Prunkfucht Madonna Honesta's, der unglücklichen Ehe, die der Teufel Belphegor mit ihr führt, auch schwerlich auf sein eigenes Hausleben mit Marietta Corfini, so soll sie doch im Kleinen ein Abbild von den Florentinerinnen geben. Statt länger mit einer von ihnen zu leben, zieht es selbst der Teufel vor, in die Hölle zurück zu flüchten. Dies köstliche Genrebild ist wie eine jener so drolligen und glänzenden Skizzen David Tenier's zu der „Versuchung des heiligen Antonius.“ Nur persönliche Satire enthält in seinen letzten Gefängen „der goldene Esel“, ein Gedicht in Terzinen. In dem Umfang dieses kleinen Werkes von acht Gefängen entfaltet sich das dichterische Vermögen Machiavelli's in allen Formen, die ihm möglich waren. Die Erfindung zunächst ist schwach, halb von Dante, halb von den Alten geborgt. Im Walde verirrt, geräth er unter eine Herde von Thieren, die eine schöne Jungfrau von der Weide heimtreibt. Sie beruhigt seine Furcht und lädt ihn ein, mit ihr zu gehen, die Thiere umher in jeglicher Gestalt und Art, seien die Menschen, die zum Palast der Circe gekommen und die sie in diese Formen verwandelt hätte. Von der Göttin sei sie selbst zu ihrer Hüterin bestimmt worden. Der Dichter, der keinen Ausweg aus dem fürchterlichen Walde weiß, auch von der Schönheit und Anmuth der Nymphe gewonnen, folgt ihr. Dies ist der Anfang der „göttlichen Komödie“, nur ganz auf das Irdische gewandt.

Die folgende Scene beweist Machiavelli's plastische Kraft. Sie schildert bewunderungswürdig die schöne Führerin, die ihre Thiere in einen großen Hof verschlossen und ihren neuen Freund, um ihn vor den Augen der Circe zu verbergen, in ihr Gemach geleitet. Der Ausbruch ihrer gegenseitigen Liebesleidenschaft übertrifft in seinem sinnlichen Reiz ähnliche Darstellungen Ariosto's und ist dabei nicht ganz von dem Schleier der Grazien entblößt. Wunderlich genug ergeht sich der nächste Gesang in Betrachtungen über die Größe und den Verfall der Staaten; der eigentliche Inhalt stammt aus dem „Fürsten“ und den „Discursen“, die poetische Form ist die der Kapitel. Der Schluß des Ganzen befriedigt wenig; die Nymphe zeigt dem Dichter die verschiedenen Thiere, welche die Zeitgenossen zweifellos unter ihren florentinischen oder römischen Namen kannten. „Wer den Schlüssel zu diesen Allegorien hätte“, bemerkt Voltaire, „würfte die geheime Geschichte Leo's X. und der Medici.“ Den Narren Baraballo, den Leo X. auf einem indischen Elephanten zum Capitol führen ließ, ihn als Dichter zu krönen, erkennt man noch und auch Ariosto muß sich in einer Thiergestalt befinden. Denn Machiavelli schrieb 1517 an Luigi Alamanni nach Rom: „Diese Tage las ich den Nasenden Roland von Ariosto, das Gedicht ist sehr schön und an vielen Stellen bewunderungswürdig. Ist der Dichter in Rom, empfehlet mich ihm, sagt ihm aber zugleich, ich beklagte mich darüber, daß er so viele Dichter in seinen Versen genannt und mich übergangen habe . . . etwas, was ich nicht mit ihm in meinem „goldenen Esel“ thun werde.“ Ein Gespräch Machiavelli's mit einem Schwein, das sein Leben weit über das der Men-

schen erhebt, beendet den achten Gesang. Die Kunst plastischer Darstellung, der gedankenvolle, in politischen Fragen sich bewegende Sinn, die spöttische Bitterkeit Machiavelli's kommen in diesem Gedicht zu einem gleich vollendeten Ausdruck, ohne daß darum das Ganze von Bedeutung und hohem poetischen Werth wäre.

Den dichterischen Lorbeerkranz kann Machiavelli nur ein Werk einbringen, sein Lustspiel „Mandragola.“ Es ist nicht allein eine der ersten, sondern auch die beste Komödie des italienischen Theaters. Wenn man von den lateinischen Komödien absieht, die man schon seit einer Reihe von Jahren in Mantua, Ferrara und Rom auführte, gehört Machiavelli mit Bibbiena und Ariosto zu den Schöpfern des gelehrten italienischen Theaters. Die improvisirte Komödie war seit den römischen Zeiten den ausübenden Künstlern, den wandernden Schauspielertruppen eigen geworden. Die „Mandragola“, so genannt nach dem Zaubertrank, den der närrische Messer Nicia seine Gattin Madonna Lucretia trinken läßt, um Kinder von ihr zu bekommen, steht dem Lustspiel des Plautus und Terenz näher als der modernen Komödie. Gegen Aristophanes gehalten, bleibt sie um die wunderbare Phantastik der Erfindung, den ethischen Gehalt und die unvergleichliche und nie wieder erreichte Poesie der Chorgesänge in den „Wespen“, „Vögeln“ und „Wolken“ zurück. Sie verhält sich zu diesen Zauberpossen wie ein holländisches Genrebild zu dem „jüngsten Gericht“ und dem „Sturz der Engel“ von Rubens. Ohne Zauber spiegelt sie nur die Wirklichkeit wieder. Ihre Charakteristik ist scharf und getreu, aber es weht kein duftiger Hauch um ihre Gestalten. Niemand wird es einfallen, ihren

Stoff und ihre Moral zu vertheidigen. Ein einfältiger Bürger aus Florenz, Messer Nicia, ist unglücklich in seiner kinderlosen Ehe mit einer jungen und schönen Frau. Wie er von dem Geliebten seiner Gattin, Callimaco, und dessen Genossen Ligurio getäuscht, wie Madonna Lucretia selber von ihrer Mutter und ihrem Beichtvater Fra Zimoteo zum Ehebruch verleitet wird, ist der Inhalt der Komödie, die damals Leo X. 1516 zu Florenz mit Entzücken sah und nicht mit einer Vorstellung zufrieden, Schauspieler und Dekorationen nach Rom hinüberkommen ließ, um sie vor seinem Hofe noch einmal aufzuführen. Dies Lustspiel richtet die Kirche und die Zeitgenossen Machiavelli's. Aber vom künstlerischen Standpunkt verdient es in der angedeuteten Beschränkung das größte Lob. Während die Malerei und die romantische Poesie der Italiener durchaus dem Idealismus huldigt, ist ihre Komödie realistisch. Mehr handelt es sich in ihr um die Wahrheit als die Schönheit der Gestalten. Sie giebt nicht das Wesen des Komischen oder Humoristischen, sie malt nur die einzelne, bestimmte Thorheit. Messer Nicia ist kein vielseitiger Narr. Er erinnert in der Einfältigkeit und Hartnäckigkeit seines Geistes zugleich an den betrogenen Calandrino des Boccaccio. Sein Titel eines „Dottore“, Brosamen der lateinischen Sprache und sein Reichthum lassen ihn in seinen eigenen Augen als bedeutenden Mann erscheinen. Draußen in der Welt würde er sich unbehaglich und unsicher fühlen, darum will er nicht in das Bad reisen, auf den Plätzen und Straßen von Florenz weiß er dagegen, was er bedeutet und gilt. Ein echter florentiner Philister, überläßt er sich trotz seiner halben Gelehrsamkeit dem ersten besten Betrüger, seiner ange-

borenen Wundersucht. Nicht minder gelungen ist Fra Timoteo. Er gleicht nicht eben einem gewissenlosen Heuchler. Es giebt keinen Klosterbruder, der eifriger auf das Wohl seiner Genossenschaft bedacht wäre. Nach Mitternacht geht er noch, im Bewußtsein seiner Sünden, in die Kirche, einer Statue der Madonna einen neuen Schleier umzuhängen, eine erloschene Lampe anzuzünden. Wenn er Lucretia zum Ehebruch überredet, thut er es nur aus Rücksicht — für sein Kloster und die Armen, denen beiden Messer Nicia's und Callimaco's Dukaten zu gut kommen sollen. Diese beiden Figuren stehen im Vordergrund des Gemäldes, Lucretia, ihre Mutter, Figurio, der die Handlung leitet, und Callimaco schließen es ab. So wenig man Denner's Köpfe, so kann man auch diese Gesellschaft nicht vergessen. Sie sind nicht vertieft, aber in ihrer äußeren Erscheinung und in dem sie gerade beherrschenden Gedanken getroffen und festgehalten. Einmal über die moralische Bedenklichkeit hinaus, erfreuen wir uns an der Kunst und dem Scherze dieser Schilderung. Ein Lächeln über Messer Nicia's Thorheit und die Angst Fra Timoteo's schwebt auf unsern Lippen, wir billigen weder Callimaco's List noch Lucretia's Ergebung „in das Unvermeidliche“, und können uns doch nicht der Wahrheit entziehen, daß so das Leben verläuft.

Die drei andern Komödien Machiavelli's erheben sich nicht über die moralische Verworfenheit der „Mandragola“ und stehen in ästhetischer Hinsicht ihr um Vieles nach. Ist schon die Erfindung der „Mandragola“ dürftig, so ziehen die andern eine klägliche und unzüchtige Anekdote in drei oder fünf Akten bis zur Ermüdung aus. Neue Charaktere zu den gegebenen erfindet der Dichter nicht,

immer begegnet uns Messer Nicia, seine Gattin, der Liebhaber und der Parasit, aber abgeschwächt, wie Studienköpfe neben vollendeten Bildern. Nur in dem „il Frate“ betitelten Lustspiel erhält unser Freund Timoteo eine neue Seite. Ich betrachte es sonst als eine der verwerflichsten Schöpfungen des menschlichen Geistes, in der keine Schönheit der Form oder die Naivetät, der Darstellung dem zuchtlosen Inhalt einen Schleier überwirft. Es ist die Liebesgeschichte eines Mönches zu einer verheiratheten Frau. Man denke sich eine Novelle Boccaccio's in Handlung gesetzt, dem Reiz der Erzählung entnommen und frech vor unser Auge gerückt. Während Timoteo nur zum Nutzen des Allgemeinen sündigt, sucht Fra Alberigo den eigenen Vortheil. Er sündigt mit den Worten des Segens und dem Gebet auf den Lippen. Es ist Tartuffe, aber Tartuffe in seiner rohesten und gemeinsten Gestalt. Tartuffe erliegt der Strafe, Alberigo geht triumphirend davon und darf sogar dem betrogenen Ehemanne noch „eine kleine Predigt über die Kraft der göttlichen Liebe“ halten. Die „Elizia“ und die sogenannte „Commedia in versi“, letztere übrigens die anständigste, gehören dem Alterthum an, wie ich schon oben bemerkte. Sie sind Erzählungen in Dialogen, die Commedia in versi spielt auf der Via sacra des republikanischen Roms, sie steht künstlerisch auf der tiefsten Stufe und weiß noch kein anderes Mittel, Charaktere zu entwickeln, als den Monolog. E. Ruth meint mit Recht, daß Machiavelli diese Lustspiele vor der „Mandragola“ geschrieben haben müsse; nachzuweisen ist es nicht. Wenn eine Stelle der „Elizia“ auf das Jahr 1506 als das der Aufführung hindeuten könnte, wird an einer andern Stelle die Geschichte Messer Nicia's in

derselben Weise erwähnt, wie sie die „Mandragola“ darstellt. In all' diesen Lustspielen verhöhnt nicht wie in den Komödien des Aristophanes eine erhabene Poesie und der laute Schlag eines großmüthigen Herzens mit der Niedrigkeit des Einzelnen, nicht giebt es in ihnen wie in den spanischen Lustspielen einen unvergänglichen Kett ritterlichster Gesinnung, nicht dürfen sich ihre Frauen in das Gefolge von Molière's Eliante und Henriette wagen, sie sind die zuchtlosen Bilder für ein Geschlecht, dessen Seele die Scham und die Wange das Erröthen verlernt.

Merkwürdig genug, das italienische Lustspiel hat sich seitdem weder weiter noch tiefer entwickelt, Carlo Gozzi ist die einzige Ausnahme von dieser einmal als klassisch anerkannten Schablone. Was bei Machiavelli noch Ueberzeugung und innigste Hingabe an das antike Ideal war, ist allmählig in eine seelenlose mechanische Kunstübung ausgeartet. Er aber war der echte Sohn jener untergegangenen römischen Welt, im Guten wie im Bösen. Seine Dichtung hat darum für unser Gefühl keine belebende Wärme mehr, es ist etwas Starres und Eintöniges in ihr, das allein die entzückende Schilderung der Nymphe im „goldenen Esel“ einmal unterbricht. Zum Denken regt er immer an, er läßt oft die Tiefe seiner Ironie bewundern, er fesselt zuweilen durch die Lebens-treue seiner Schilderungen, aber die Phantasie und das Herz gehen leer von ihm aus. Da bezeichnet ihn dieser Zug ganz: es ist zur Zeit der Schlacht von Pavia und Francesco Guicciardini bereitet zu Modena eine Auf-führung der „Mandragola“ vor; Machiavelli weiß nichts Besseres zu thun, als neue Strophen zu erfinden, welche die Zwischenpausen angenehm ausfüllen sollen, und

bestürmt die Sängerin Barbera mit Bitten und Küssen, sie möge nach Modena gehen und zum Erfolg seiner Komödie beitragen, in solcher Laune unterschreibt er seinen Brief: „Niccolo Macchiavelli, Historiker, Tragiker, Komiker“. So verworren ist ihm freilich Leben und Geschick, weil er zwiespältig in hohem Wollen und menschlicher Bedürftigkeit dasteht, harmonieenlos, körperlich wie geistig leidend.

Denn nichts ersetzt ihm die verlorene politische Thätigkeit, den Verlust des Vaterlandes. Auerlich hat sich seine Lage durch die Hilfe reicher Freunde, vielleicht durch die Geschenke Lorenzo's und Leo X. gebessert. Wieder lebt er den größeren Theil des Jahres in Florenz den alten Studien. In den reichen und köstlichen Gärten der Ruccellai versammelt sich in den Abendstunden eine geistvolle, gebildete Gesellschaft, Jünglinge und ältere Männer, Krieger wie Künstler, Luigi Alamanni, Zanobi Buondelmonti, den Worten und Lehren Macchiavelli's lauschend. Der freigebige Herr des Hauses, Cosimo Ruccellai, noch jung an Jahren, aber von unheilbarer Krankheit an den Füßen gelähmt, liegt zuhorchend in einer offenen Sänfte und läßt sich, wenn die Andern lustwandeln, von seinen Dienern ihnen nachtragen. Alle beschäftigt das Alterthum, in seinen Statuen, seiner Kriegskunst und Politik, alle erwarten von ihm die Wiedergeburt Italiens. In diesen Kreis, dichtet Macchiavelli in seinen Büchern über die Kriegskunst, trat eines Tags der greise Held Fabrizio Colonna; er bewundert die hohen, schattigen Bäume des Gartens, die Fülle seltener Pflanzen und erfährt von Cosimo, daß sie schon sein Vater nach Weise der alten Römer gesetzt und gepflegt. „D!“ ruft da Colonna,

„ahmten wir doch lieber in Kriegszucht und Mannhaftigkeit als in der Gartencultur ihnen nach!“ Frage reiht sich nun an Antwort und wieder Frage, wie in den Dialogen des Plato; Macchiavelli entwickelt in den Vorschlägen und Auseinandersetzungen des kaiserlichen Feldhauptmanns seine Taktik des großen Krieges in unterhaltender und fesselnder Darstellung. Er begeht nur einen verhängnißvollen Irrthum, wenn er von der Erfindung des Schießpulvers keinen Umschwung in der Kriegskunst erwartet und die Legion für eine ewig unsiegliche Form des Fußvolks hält. „Wenn ich noch in jungen Jahren und fähig wäre, große Dinge auszuführen“, schließt Colonna, „würde ich die Bildung eines solchen Heeres unternehmen, und besäße ich auch nur einen kleinen Staat, mit solchen Kriegeren würde ich ihn entweder zu einem mächtigen erheben oder ihn mit Ehren verlieren. An euch ist's, bei eurem Fürsten oder in eurer Republik dahin zu wirken, meine Zeit ist vorbei!“ Die alte Klage Macchiavelli's über sein, wie er es auffaßte, nutzlos verschwundenes Dasein. Und doch beruht sein Ruhm auf seinen literarischen Werken, aus ihnen allein spricht sein Genius verständlich zu uns. Ähnlichem Antrieb, den Gesprächen derselben Gesellschaft entsprangen seine berühmten „Discurse über die zehn ersten Bücher des Livius“. Hier ist seine Auffassung des Staates in seinen innern Einrichtungen wie in seinen Kriegen und auswärtigen Verhandlungen des Breiteren dargelegt, an die Ereignisse der ältern Geschichte Roms anknüpfend, die er nicht für Sagen, sondern für historische Thatfachen hält, zuweilen auch die jüngsten Geschehnisse Italiens in den Kreis seiner Betrachtungen ziehend. Umfassender als das Buch

„von den Herrschaften“, an Thatfachen und Gedanken reicher, mit der Härte und Verworfenheit vieler Grundsätze durch einzelne Regungen des Edelmuths und die Anerkennung der Hochherzigkeit verführend, entbehren die „Discurse“ doch der eigentlich fortreisenden, genialischen Kraft jener ersten Schrift, es ist etwas Frostiges, ein akademischer Zug darin.

So verfloß ihm und jenen Menschen das Leben. Es ist nicht mehr die Zeit des Sokrates, Plato und Aristophanes, die nach der Lösung der letzten Fragen, der höchsten Ideale trachtet, auch nicht jenes glückliche Zeitalter, wo im Sturze der Freiheit Augustus der Welt wenigstens den Frieden geschenkt und dies Gefühl des ruhigen Genusses, behaglicher Weisheit, ungestörter Entwicklung in die so lange von stürmischen Leidenschaften zerrissenen Herzen einzieht; schon ist die Welt um einen guten Theil entgöttert und die Wetterwolke liegt über Allen. Von diesem Druck eines noch unsichtbaren und doch unvermeidlichen Verhängnisses leiden die harmonischen, ganz in ihrer Kunstübung aufgegangenen Naturen Rafael's, Titian's, Ariosto's weniger; je vielseitiger sich aber der Einzelne in den Geschäften bewegt und Geschichte zu machen strebt, desto greller treten in ihm die Widersprüche seiner Epoche auf. Nur wie aus gebrochenen Farbentönen setzt sich dann sein Bild für uns zusammen. So nehmen auch diese Florentiner voll empfänglichen Geistes jede Anregung bereitwillig auf, die ihnen von außen kommt; kein Torsso wird aufgefunden, über den sie nicht streiten, den sie nicht bewundern und der Nachahmung empfehlen, kein Fest wird begangen, dem sie nicht beizohnen. Am Morgen bauen sie politische, am Abend romantische Lust-

schlösser. Der Zusammenstoß aller Nationen auf dem Boden der Halbinsel macht sie zu einer Welt im Kleinen, nicht mehr und schönere Abenteuer werden gedichtet, als die französischen und spanischen Ritter sie erleben. Im Lager vor Pisa redet Macchiavelli mit den schweizerischen Bauern von ihren Bergen und Seen und geräth über ihre einfachen, gottesfürchtigen Sitten in die Bewunderung, die Tacitus aus den Erzählungen germanischer Krieger für ihr Vaterland faßte. Damals rangen zuerst nicht mehr nur die Waffen, sondern auch die Geister der Romanen und Germanen miteinander um die Zukunft der Welt, beiden bietet sich das Alterthum als die Quelle der Tugend dar, aber während die einen darin versinken, trinken die andern neue Kraft und ein neues Element des Lebens daraus.

Damals hatten die Medici angefangen, sich Macchiavelli's wieder in ihren Geschäften zu bedienen. Von all den Hoffnungen und Thaten, zu denen der junge Lorenzo bestimmt schien, war nicht die kleinste in Erfüllung gegangen; schon in seinem 27. Jahre, nicht viele Monate nach seiner Verheirathung mit Madeleine de la Tour d'Auvergne, aus dem französischen Königsgeschlecht, ergriff ihn der Tod. Er hinterließ eine Tochter, jene Caterina, die wenig Glück im Leben und einen unglücklichen Namen im Munde der Nachkommen erwarb. Die Herrschaft über Florenz erhielt 1519 der Cardinal Giulio de' Medici, der Sohn Giuliano's, der 1478 in der Kirche unter den Dolschen der Pazzi gestorben — ein Mann schwankenden Sinnes, aber wohlwollenden Herzens, wie sein ganzes Geschlecht ein Verehrer der Kunst. Durch ihn ward Macchiavelli der ehrenvolle Auftrag, die Geschichte ihrer

beiderseitigen Vaterstadt zu schreiben, ein Werk, das er in fünf Jahren vollendete, der Form nach sein vollkommenstes, mit jenem antiken Gepräge, das seine sämtlichen Arbeiten nur wie eine Fortsetzung des römischen Wesens erscheinen läßt. „Tacitus erzählt Romane, Macchiavelli Geschichte“, pflegte Napoleon zu sagen. Es begreift sich, daß der Kaiser den sittlichen Unwillen des Römers über das Imperatorenthum nicht liebte und die kalte, leidenschaftslose Darstellung des Florentiners mit ihrer tiefen und bitteren Menschenverachtung vorzog. Zu meist nähern sich die „florentinischen Geschichten“ der historischen Kunst des Sallust.

Einmal in so naher Berührung mit den herrschenden Männern, blieb Macchiavelli auch der praktischen Politik nicht mehr ganz fern. Unter den vielen Reformentwürfen der florentinischen Staatsverfassung, welche die Medici von allen Gelehrten der Halbinsel zur Begutachtung sich vorlegen ließen, befindet sich auch ein Vorschlag Macchiavelli's. Seiner Ansicht nach muß Florenz in seiner republikanischen Verfassung erhalten werden, so zwar, daß Leo X. und der Cardinal Giulio bei ihren Lebzeiten die tatsächliche Herrschaft über die Stadt behaupten, mit ihrem Tode aber die alte Freiheit wieder eintrete. Daher solle der Republik ihre Magistratur und die Wahl ihrer Beamten verbleiben, und damit die letztern immer zur Partei der Medici gehörten, brauche man nur — die Stimmzettel durch vertraute Personen verfälschen zu lassen. Gewiß, Macchiavelli nicht allein, sondern mit ihm alle seine Zeitgenossen setzen die größte Staatskunst in den feinsten Betrug. Ausgeführt wurde dieser Plan freilich nicht, aber er mag gefallen haben; im folgenden Jahre,

im Mai 1521, erhält Macchiavelli eine Mission für das Generalkapitel des Minoritenordens zu Carpi. Es war in der Nähe von Modena, wo sein Freund, Francesco Guicciardini, als päpstlicher Statthalter saß. Ein lebhafter Briefwechsel knüpft sich zwischen beiden an, Guicciardini schickt ihm täglich einen seiner Kriegskleute mit einer Depesche nach dem Kloster „um ihn vor den Mönchen zu ehren und ihm zu einer besseren Mahlzeit zu verhelfen“. Andererseits „wenn ich Euern Titel als Gesandter einer Republik bei einem Bettelorden lese und gedenke, mit wie viel Königen und Fürsten Ihr ehedem verhandelt, ergreift mich unwillkürlich die Erinnerung an Eysander, der nach so vielen errungenen Siegen an dieselben Soldaten Fleisch austheilen mußte, die er so ruhmreich geführt“. Macchiavelli's heitere Laune stören solche Gedanken nicht, er scherzt über den neuen Auftrag, den ihm ein Gewerk der Stadt gegeben, für ihre Kirche einen Prediger unter den Franziscanern zu gewinnen, denn allmählig hat er sich mit seinem Schicksal insoweit versöhnt, daß er den Schmerz still in sich verschließt und für die Zukunft noch eine glückliche Wandelung erwartet. Sie kam ihm, wenn es ein Glück für ihn war, an den unseligen Plänen theilzunehmen, deren letzte Folge Rom's Plünderung und der Untergang von Florenz war.

Sein Leben neigte sich seinem Ausgange zu, als 1525 Kaiser Karl V. Herr von Italien geworden. Im Schloß zu Madrid saß sein gefährlichster Nebenbuhler, Franz I., gefangen, der Herzog von Mailand war auf der Flucht vor ihm. Die wenigen Burgen der Lombardei, die noch für den Sforza hielten, umlagerten kaiserliche Truppen, deutsche Landsknechte, spanische Motten mit Hakenbüchsen.

Auf einer Reise, die Macchiavelli im August des Jahres in florentiner Handelsangelegenheiten nach Venedig machte, konnte er die „Barbaren“ in nächster Nähe sehen, „diese gewaltigen Bestien, die vom Menschen nur das Antlitz und die Stimme haben“. Dort in der Lagunenstadt verbrachte er noch wenige müßige, heitere Tage, in der Lotterie gewann er eine ansehnliche Summe und ließ sich in einer für ihn seltenen Anwendung großartiger Verschwendung von Tizian malen. „Derweilen trauern die Schenken bei uns ohne Euch“, schreibt ihm Filippo Nerli aus Florenz, „kein Spiel, kein Mahl, seit Ihr uns verlassen“. Denn er ist in dem Müßiggang seiner literarischen Beschäftigung ein großer Wüßling und Schlemmer geworden, der sich wohl „zur Magenstärkung“ gewisser, von ihm selbst zubereiteter Pillen bedient — ein Mann, über den sich die Wolke des allgemeinen Unwillens schon drohend zusammenzieht, während er noch im Sonnenschein zu stehen glaubt. Sein Gönner, der Cardinal Giulio, seit zwei Jahren Papst Clemens VII., belohnt die Widmung der „florentinischen Geschichten“ außer dem bestimmten Jahrgelohlt mit einem Geschenk von 100 Dukaten und läßt in seinem Namen auf die Vorschläge Macchiavelli's zur „Rettung Italiens“ antworten. Ein italienischer Bund vereinigte im Mai 1526 alles, was noch in der Halbinsel von selbständigen Staaten geblieben, Franz I., aus der Gefangenschaft entlassen, hatte in schmachlichster Wortbrüchigkeit Zutritt und Beistand versprochen. Es galt, zunächst die lombardischen Städte zu entsetzen. Macchiavelli war im Hauptquartier der Ligue vor Cremona. Der allgemeine Haß des Volkes gegen die Kaiserlichen — „sie werden ärger gehaßt als die Teufel“,

schreibt Vettori — versprach einen glücklichen Ausgang. Ueberall, in Spanien, Ungarn und Deutschland beschäftigt, hatte Karl V. sein Heer aufgegeben, Norditalien war für ihn verloren, wenn in diesem Heer nicht ein Zug von Heldenhaftigkeit und protestantische Rachegeanken gewohnt. Von den Alpen herab stieg Brundsberg mit neuen Schaaren, Geld und Geschük hatten sie nicht, im Herzen den wildesten Haß gegen die Welschen und den Papst, die Aussicht, wie ihre Führer sie ihnen versprachen, auf eine „glorreiche Plünderung“. Vor ihren Spießern hielten die Italiener nicht Stand; in kleinen Gefechten warfen sie Schaar nach Schaar zurück, da starb der letzte Feldhauptmann Italiens, Giovanni de' Medici, der schwarze Ritter, zu Mantua an seinen Wunden — langsam rückte die Lawine näher. Marich's Gothen schienen wieder aufstanden zu sein; so erschreckte der Schall ihrer mächtigen Heertrommeln das Land. In Florenz war ein Entsetzen, eine Unordnung überall. Als Macchiavelli, aus dem Hauptquartier hinübergeseilt, einen Bericht über die Befestigungen des Landes erstattet, schickte ihn die Signorie zweimal, im December 1526 und im nächsten Februar, zu Guicciardini, dem päpstlichen Feldherrn. In dieser letzten Mission beweist sich Macchiavelli's Schwäche als praktischer Politiker unwiderleglich. Er ahnt weder die Größe der Gefahr, noch hat er eine feste Meinung darüber, wie sie abzuwenden sei. Heute räth er die Barbaren mit 50000, ja mit 60000 Goldgulden abzukaufen, morgen ruft er: „Bewaffnet euch, kämpft! Da sie weder Lebensmittel noch Geschük besitzen, wird das Unwetter sie in zwei Tagen vernichten.“ Zufällig ist nämlich am 8. März 1527 in Parma viel Schnee gefallen und der

soll das Zerstörungswerk an den nordischen Barbaren vollziehen. Unter den Feldherren der ligistischen Armee ist indeß ein heftiger Streit über die Frage ausgebrochen, wer den Vortrab führen solle, in drei Tagen kann man sich nicht einigen, darüber verlassen die Venetianer, der Herzog von Urbino das Lager. Trotz Schnee und Sturm, trotz des Aufruhrs unter den Landsknechten, bei dem Grundsberg vom Schlag getroffen auf die Heertrommel niedersinkt, geht ihr Vormarsch ungehindert, siegesgewiß weiter. Macchiavelli und Guicciardini werden von ihnen getäuscht und während sie Florenz zu retten eilen, standen die „neuen Gothen und Bandalen“ am Abend des 5. Mai vor Rom. Der nächste Morgen sah den Sturm und die Plünderung der Hauptstadt der Christenheit, Dinge, welche die Zeitgenossen nur mit dem Fall Jerusalems vergleichen konnten.

Elf Tage später erhob sich Florenz und vertrieb zum dritten male die Medici. Macchiavelli befand sich auf der französisch-genuesischen Flotte bei dem Admiral Andrea Doria im Hafen von Civita-Vecchia, als die Nachricht der Revolution ihn erreichte. Seit Jahren hatte er mit Kopf und Hand für die „Thronen“ gewirkt, mittelbar durch seine Rathschläge ihre Herrschaft über die Stadt befestigt, er mußte wissen, wie ein Schreiben Busini's uns lehrt: „Daß die Reichen glaubten, sein Buch vom „Fürsten“ sei für den Herzog Lorenzo eine Anleitung gewesen, ihnen ihre Habe zu nehmen, die Armen, ihre Freiheit.“ Was kümmerten die Menge seine Gedanken von der Einheit Italiens, daß er in Wahrheit ein Republikaner und ein letzter Römer war? Sie lebte nur für ihre Municipalfreiheit, ihre Mauern umschlossen ihre

Wünsche. Darum ward er bei seiner Heimkehr mit argwöhnischen Blicken betrachtet, die meisten vermieden ihn, jeder hatte einen besondern Grund der Abneigung gegen ihn. Der bürgerlichen Beschränktheit waren seine Sitten, den Gläubigen seine Gottlosigkeit verhaßt. Die ihn am mildesten beurtheilten, wie Barchi, wünschten ihm doch „einen besseren Geist und ein besseres Herz“. Vor dem Geschrei so vieler Widersacher verstummten seine Freunde, Buondelmonti und Alamanni, die bis zuletzt für ihn sprachen, konnten nicht durchdringen; das Amt des Secretärs der Zehn, um das er sich beworben, ward ihm verweigert. Was er so oft gelehrt, daß nur der Erfolg Geschick und Werth der Menschen entscheide, nun fiel es furchtbar auf sein eigen Haupt zurück. Ganz Florenz erhob sich wider ihn, den Einen, und seinen Gedanken einer italienischen Tyrannis. Seine Hoffnung endete zugleich mit seinem Leben. Wenn er in seinem grübelnden, vielwägenden Verstande Gewalt und Freiheit zu einer Ausgleichung gebracht, so zerriß das gesunde, wenn auch unbewusste Gefühl des Volks in einem Augenblick diese unnatürliche Verbindung. Der Mißbrauch eines außerordentlichen Verstandes, eines unvergleichlichen Scharffsinns ward grausam bestraft, im Angesicht dessen, was er so bitter verspottet und für Wahn ausgegeben, einer großherzigen Begeisterung, uneigennütziger Hingebung und Aufopferung, niederfallend, wie um ihre Gnade zu erstehen, mußte Macchiavelli sterben, beinahe wie Cäsar zu den Füßen des Pompejus. Unzufrieden mit allen, zumeist mit sich selbst erlag er am 22. Juni 1527 diesen innern Leiden; den physischen Grund seines Todes schrieb sein Sohn Pietro jenen Pillen zu, die er am 20. wieder ge-

nommen — äußerlich sterbend wie ein katholischer Christ, nachdem er gebeichtet und von Fra Matteo die Absolution empfangen. Er zählte funfzig Tage über achtundfunfzig Jahre; außer seinen Kindern beweinte ihn Niemand.

Zu Florenz, in der Kirche Sta.=Croce, ist Machchiavelli's Leib wieder zu Staub geworden — „ein Staub“, nach Byron's Wort, „der an sich selbst schon eine Unsterblichkeit ist“. Vielleicht genügte sein Name allein auf dem marmornen Gedenkstein, den ihm 1787 der Großherzog Leopold errichtete, solche Gedanken dem Betrachter einzusflößen, ohne die weitere Inschrift: „Tanto nomini nullum par elogium“ (Kein Lob gleicht diesem Namen). Vielfältiger und gerechter sind die Ansprüche auf die Erinnerung und Bewunderung der Nachwelt selten von einem schlichten, schreibenden Manne erhoben worden. Wenn es je eine Einheit und Freiheit in Italien giebt, auf diesem Grabe wird sie ihre ersten Kränze niederlegen müssen. Nicht allzuviel bedeutete dieser Geist in seiner Zeit, der Zukunft hat er das Problem gestellt.

Machiavelli ist in vielem beinahe zur Mythe geworden; als hätte der Dämon der Verneinung in ihm irdische Gestalt genommen und nach Vollendung seines Werkes diese Gestalt und die Erinnerung daran vernichtet. Und doch war des echt Menschlichen so viel in ihm, in Leid wie in Freude! Er hatte einen und den andern Freund, die ihm bis zu Ende treu blieben. Nicht zur Liebe, zum Mitleid bewegt sein Geschick unser Herz. Denn welche Vertheidiger er auch gefunden, wie sehr seine Staatskunst und seine Vorschläge in der Wirklichkeit noch täglich ihre Bestätigung finden, wie ähnlich der neueste „Befreier Italiens“ dem Cesare Borgia sehen mag: es

ist ein Flecken auf seiner Stirn, den keine Rechtfertigung fortbrennt. Auch der Größte unter uns soll sich nicht über die Linie der Sterblichkeit stellen, die Tugend einen Wahn schelten und das Verbrechen empfehlen. Leidenschaften, Zufälle und die Macht der Dinge reißen den handelnden Menschen oft mit zwingender Nothwendigkeit zur Sünde, der Betrachtende aber, der frei ist von diesem Drange des Irdischen, spricht nur die Bosheit seines eigenen Herzens aus, wenn er den Wortbruch und das Laster preist. Der Charakter seines Volkes und seiner Zeit entschuldigt in etwas die Grundsätze Macchiavelli's; lange vor ihm beherrschten sie die Politik der Fürsten und Republiken, aber da er zuerst gewagt, sie in ganzer Schärfe auszusprechen, trägt er mit Recht die Sündenschuld Aller. Mehr als ein Italiener wird in dem Tyrannen seiner Vaterstadt einen Helden gesehen haben, aber nur Macchiavelli hat das Wesen dieser Männer in seiner „Lebensgeschichte des Castruccio Castracani“ zu einem abstrakten Ideal des Heldenhaften erhoben. Zuweilen freilich, wenn er mit seiner starren und darum doppelt ergreifenden Unempfindlichkeit ein Blutbad im Großen, eine „nützliche Grausamkeit“ geschildert hat, empfindet auch er, möchte man sagen, die Schwäche der Sterblichkeit; dann sagt er wohl: „Jeder muß das Leben eines schlichten Bürgers dem eines Herrschers vorziehen, der durch die Vernichtung der Menschen regiert.“ Aber sein Verstand ist unerbittlich; schon auf der nächsten Seite verspottet er den Herrn von Perugia, Paolo Baglioni, weil er bei günstiger Gelegenheit seinen Feind, den Papst Julius II., nicht gefangen nahm, der seine Stadt betreten — „diese That würde ihm ein ewiges Andenken gesichert ihre Größe ihre Schändlichkeit

ausgelöscht haben“ — „aber“, und dies ist sein Schluß, „die Menschen wissen selten, gut oder schlecht im ganzen Sinne des Wortes zu sein.“

Scharfsinnig bemerkt Gerwinus in seiner Charakteristik Macchiavelli's, daß er Griechenlands Kunst und Blüte wenig oder gar nicht gekannt und seiner Entwicklung damit die Erkenntniß der Schönheit und Menschlichkeit gefehlt habe.

Ich möchte noch auf einen andern Mangel seiner Bildung und seines Geistes hinweisen, der für die Verhältnisse, in denen er lebte, der entscheidendste ist.

Die Renaissance nimmt das Alterthum nicht in seinen so durchaus bestimmten Formen urtheilslos auf, sondern erweitert diese Formen durch einen christlich=romantischen Inhalt; es versucht eine Verschmelzung des classischen mit dem modernen Ideal, das sich im Mittelalter entwickelt. Primaticcio's Paläste sind zugleich antik und ritterlich, Rafael's Bilder haben die Hoheit griechischer Statuen und den mystischen Zug des Christenthums. Für Macchiavelli aber giebt es weder eine Ritterschaft noch eine christliche Religion; er besitzt auch nicht die Ahnung ihres Wesens und wenn er von ihrer einmal nicht abzuleugnenden Thatsächlichkeit redet, geschieht es mit unverkennbarer Bitterkeit. Das Christenthum hat die Menschen feig und elend gemacht, nicht die Helden, die Unthätigen mit göttlichen Ehren geschmückt; was es Muth nennt, ist nichts als schmachvolle Geduld. In den Ländern, wo die Edelleute die Herren sind, sieht jeder Tag neue Unbill, neue Unordnung, neue Verbrechen. Als ob die funfzehnhundert Jahre zwischen ihm und Julius Cäsar wie ein bloßer Schatten über das Angesicht der Welt hingegangen und

er, auf dem Forum von Rom erwacht, nun nach dem Capitol, dem Tempel der Vesta und den Triumphbogen der Via sacra suchte. Die Menschen bleiben immer dieselben, Sonne und Erde ändern sich nicht, sagt er da, um sich selbst von der Möglichkeit seiner Träume zu überreden, und nur unsere Trägheit und Gedankenlosigkeit läßt uns nicht römische Sitten und Römerart nachahmen. Wenn er im bittersten Ernst seinen herabgekommenen italischen Republiken ohne Gebiet und Heer die Grundsätze der römischen Senatorenpolitik predigt und eine Alexanderschlacht mit einer jämmerlichen Schlägerei zwischen Guelfen und Ghibellinen vergleicht, glaubt man, er rede irre, auch von einer heiligen Begeisterung verückt, wie jener Savonarola, den er in den Flammen sterben sah. Ein Mann, der sich wie ein Zauberer mit eigenem mächtigen Wort in diese ihm verwandte Geisterwelt versetzt, nun aber auch in all seinen Gedanken von ihr beherrscht und bedingt wird. Darum erkennt er außer ihr keinen Gott und keine Götter. Um volksbeliebt zu werden, ist es jedem Fürsten zu rathen, Frömmigkeit zu erheucheln. An sich aber weiß der Verständige, daß die Bewegung der Gestirne im beständigen, nothwendigen Kreislauf Höheit und Untergang der Staaten, das Glück wie das Unglück der Einzelnen heraufführt. Es herrscht nichts Göttliches weder in noch außerhalb der Welt, als der Wechsel. Sein unerbittliches Gesetz bestimmt, daß jedes Ding, sobald es seinen Höhepunkt erreicht, auch zu sinken beginne. So wandelt der Mensch aus Schmerz durch Freude wieder zurück zum Schmerz, die Staaten von der Freiheit durch die Anarchie zur Tyrannis; viele erliegen in diesem Laufe und werden die Beute der Mächtigen, andere beginnen ihn von neuem.

Wenn aber das Geschlecht der Sterblichen zu zahlreich geworden, ihre Sünden das Maß erreicht, erheben sich aus der Bewegung der Planeten die drei Verderberinnen des Erdballs — die Pest, die Hungersnoth, die Ueberschwemmung. Sie stellen in schrecklicher Vernichtung das Gleichgewicht wieder her.

Schutzlos würde der Mensch diesen Unfällen und den Revolutionen der Staaten ausgesetzt sein, wenn „die Atmosphäre nicht von Kräften erfüllt wäre, welche aus Mitleid mit den Sterblichen diese Ereignisse vorher andeuten.“ So verkündeten Wunder den Römern Cäsar's Tod, so sahen die Florentiner, lange ehe Karl VIII. von den Alpen stieg, in der Luft mit lautem Gerassel sich Reiter und Fußvölker bekämpfen, hörten Savonarola die Ankunft der Franzosen weissagen. Auf diese Bewegung der Sphären, auf Profezeiungen und Erscheinungen beschränkt sich Macchiavelli's Religion; es ist der altrömische Aberglaube. Wie dieser, haftet er an der bestimmten Begebenheit und erhebt sich nicht darüber. Der Kluge sucht sich vor dem Wechsel des Geschicks zu sichern, allein den Zweck seines Daseins, den Zweck des Weltalls kennt er nicht und bemüht sich auch nicht um seine Erkenntniß. Nach Macchiavelli war ewig eine gleiche Summe des Guten und Schlechten auf der Erde; was wir Geschichte nennen, ist nicht die nothwendig bedingte Reihenfolge von Culturepochen, die dem Ideal der Vollkommenheit sich immer mehr nähern, sondern nur die beständige Wanderung des Guten von einer zur andern Nation, von den Aegyptern zu den Persern, Griechen, Römern. In etwas wird der Verfall der Staaten durch die freie menschliche That bestimmt, im Allgemeinen beherrscht der Zufall blind=

waltend Könige und Bettler. Einem Bergstrom gleicht das Glück, der plötzlich und unerwartet über seine Ufer bricht; der Vorsichtige errichtet bei Zeiten Dämme gegen seine Wogen, um nicht ganz von ihnen verschlungen zu werden. „Unterstützen kannst du das Glück, aber nie seinen Beschlüssen dich widersetzen. Nur verzweifle darüber nicht, denn diese Beschlüsse des Geschicks sind beständig in eine Wolke gehüllt; es wandelt seinen Gang auf unbekanntem und krummen Wegen.“ Wiederholt, in Gedichten, im „Fürsten“ und den „Discursen“ kehrt er zu diesen Gedanken zurück, die er mit Vorliebe und oft mit poetischem Schwunge darstellt.

So steht der Einzelne glaubenslos, wenn er nicht die Stimme der Wunder vernimmt, die doch nur zu den Auserwählten verständlich reden, dem Zufall anheimgegeben im Wirbel einer entgötterten Welt. Er ist losgetrennt von den Erinnerungen seiner Kindheit, den Idealen seiner Jugend; selbst sein Muth, seine Rechtschaffenheit gehören ihm nicht, sie sind ein Werk guter, staatlicher Zucht. Macchiavelli hält den Menschen für böse, treulos, selbstsüchtig und feig; schnitt der Bildner aus solchem Holze dennoch vortreffliche Gestalten, gehört der Preis, der ihnen wird, diesem allein. Nicht entspringen nach seiner Anschauung aus dem Volkscharakter der Spartaner und ihrer Stellung in Lacedämon die Gesetze des Lykurg, er wendet die Entwicklung um und glaubt, Lykurg's Gesetz hätte die Spartaner zu Helden gemacht. Ist es nicht derselbe Irrthum, der den Convent die „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ in dem Wahne beschließen ließ, mit dem Decret würden sie auf Frankreich's Boden wachsen? Der dogmatische Geist der No-

manen äußert sich bei Macchiavelli scheinbar in kritischer, überlegender Form, seine Wurzel aber haftet in der nicht bewiesenen, sondern nur behaupteten Vortrefflichkeit der römischen Einrichtungen. Das ist seine alleinseligmachende Kirche, von der er nicht loskann, über die er keinen Streit gestattet. Im Mittelalter quälten sich die Scholastiker, die Uebereinstimmung des christlichen Dogma's mit den Lehren des Aristoteles zu beweisen; ähnlich findet Macchiavelli jede Maßregel der Römer im Einklange mit der höchsten Vernunft, weil er ihn finden muß. Mit dieser höchsten Vernunft begabt, schufen Romulus und Numa die Römer, erbauten die Stadt und ordneten den Staat; ja noch mehr, aus der Fabel von dem Brudermord des Romulus wie aus der tragisch entwickelten Sage des älteren Brutus weiß Macchiavelli unumstößliche Vernunftsätze zu ziehen: „der Gründer eines Staates muß allein dastehen“ — und jenen andern, in dem sein politisches Glaubensbekenntniß zu seinem schärfsten und kraftvollsten Ausdruck gelangt: „wenn eine Revolution einen Staat erschüttert, eine Republik eine Tyrannis oder eine Tyrannis zum Freistaat wird, muß ein schreckliches Beispiel die Feinde der neuen Ordnung mit Entsetzen treffen. Wer sich der Herrschaft bemächtigt und Brutus leben läßt, wer einen Freistaat gründet und nicht die Söhne des Brutus opfert, kann nur im nächsten Augenblick seinen Fall erwarten.“ — Worte, die einen Klang von den Posaunen des Weltgerichts geborgt zu haben scheinen. In solchen Momenten ist Macchiavelli wie ein auffpringender Löwe, dessen Blicke schon man nicht begegnen darf. Und nur diese Waffe des Verstandes, furchtbarer als ein zweischneidiges Schwert für den, der

sie zu gebrauchen weiß, ward dem Menschen hienieden gegeben. Ihr widersteht nichts, sie bricht die festesten Burgen, sie zerstört die stärksten Heere. Sie ist für Macchiavelli, was den Alten die virtus war; darum nennt er sie virtù. Francesco Sforza, der vom Söldnerhauptmann zum Herzog von Mailand hinaufstieg, und Cesare Borgia besaßen sie ganz. Ihre Handlungen mögen darum gelobt oder getadelt werden, wie eben der Betrachter sich auf ihre oder ihrer Gegner Seite stellt, ihr Genius ist unbestreitbar. Sie hatten Alles, Cesare zumißt, was den König und den Wiederhersteller eines gesunkenen Staates bedingt. Mit dem Wechsel der Zeiten und Dinge wußten auch sie die Seiten ihres Wesens zu ändern. „Denn,“ hatte Macchiavelli schon 1513 dem verbannten Pier Soderini nach Ragusa geschrieben, „da die Zeiten nimmer sich gleichen und der Dinge Ordnung unaufhörlich wechselt, sieht nur der alle seine Wünsche sich erfüllen und das Glück ihm lächeln, dessen Handlungsweise mit den Zeiten übereinstimmt. Weil der Mensch dagegen denselben Charakter, dasselbe Wesen bewahrt, steigt er an diesem Tage und fällt an jenem.“ Die Folgen dieser Klugheitsregel, sich in die Umstände zu schicken, erschrecken ihn nicht, weder in der Wirklichkeit noch in der Theorie. Warum mußte Pier Soderini aus Florenz fliehen? Weil er nicht in der rechten Stunde „die Söhne des Brutus,“ die Anhänger der Medici opfern wollte, seine Langmuth weiter als seine Einsicht ging. Der Muthige und Verständige indeß wagt den Umsturz der Verfassung, die Ausrottung der Gegner, wenn er die Zeiten gekommen glaubt.

Damit hat der Ehrgeizige sein Ziel erreicht, er steht

oben, er ist nach Macchiavelli's Bezeichnung: „ein neuer Fürst.“ Zuweilen sind solche Männer nothwendig und wie die himmlische Geißel der Pest die Welt, führen sie, rechte Gottesgeißeln, einen zerrütteten Staat, eine in Mißbräuchen sich verlierende Religion zu dem Kern und Ursprung ihres Wesens zurück. Dann versöhnt die Erhabenheit ihres Zwecks mit ihren schrecklichen Mitteln und Macchiavelli begrüßt sie als Befreier und Wiederhersteller wie Moses und Theseus. In seinem Reformvorschlag über die florentinische Verfassung sucht er Leo X. für diesen Ruhm zu entflammen und immer, so oft er diesen Punkt berührt, scheint sich seine tiefverschlossene, einsame Seele zu öffnen und in feurigen Flammen auszugießen über den, der Italien zu retten bereit wäre. Halb nur ist er ein Dämon, halb ein großer leidender Mensch; aber wie er selbst über seines Herzens edelster Aufwallung nie die Lüge und Verneinung vergaß, so soll die Nachwelt nicht vergessen, daß hinter seinem geträumten „Netter Italiens“ ein Geistergesolge von Erschlagenen den Weheruf erhebt. Denn was unterscheidet den Tyrannen von dem Wiederhersteller? Nie hat Macchiavelli diese Frage klar entschieden. Während Cesare Borgia in aller Menschen Gedanken neben „Nero und Busiris“ steht, glänzt Julius Cäsar als der erste und letzte Kaiser, der Aufrichter eines neuen Roms. Macchiavelli dagegen sieht in ihm nur einen Ehrgeizigen, der sich den Staat zu eigen machte, obgleich er keiner Reform bedürftig war, in dem andern einen Helden. Sobald das Dogma eintritt, verschwindet jede Ueberlegung. Brutus und Cassius hatten recht gegen Cäsar, die Italiener, die sich Lorenzo de' Medici auf seinem Eroberungswege nicht willig fügen, sind

verblendete Thoren. Die Kirche wie die politische Partei verfährt in Italien gnadenlos, die eine verbrennt ihre Gegner auf dem Scheiterhaufen, die andere vernichtet sie in den Proscriptionen. Daß der italische Einheitsstaat damals wie bis jetzt an der Hartnäckigkeit scheiterte, mit der jeder kleinste Bruchtheil seine Selbständigkeit vertheidigte, liegt eben in der Furcht der Einzelnen, dem Allgemeinen ohne Nutzen und Lohn zum Opfer zu fallen. Weder Machiavelli noch sein Fürst kennen eine Ausgleichung, eine Versöhnung. Alles, was bisher im Staate bestand, Geltung hatte und forderte, wirft der geglückte Staatsstreich als nichtig und verkehrt nieder. Denn nicht Neigung, das Gefühl eines innern Zusammenhangs verbindet ein Volk mit der herrschenden Familie und seiner Verfassung, sondern nur die Gewohnheit; sie muß der neue Fürst gleichsam mit Feuer ausbrennen, er zerstört die ihm feindlichen Städte, er verstreut ihre Bewohner über die ganze Oberfläche seines Reiches, er tödtet selbst die letzten Sprößlinge des alten Fürstenhauses. Fortan ist sein Regiment ein gewaltthätiges, dem er den Deckmantel der Heuchelei überwirft. Größer als sein Muth muß seine List und Verschlagenheit sein. Er hält oder bricht seine Eide je nach den Zeiten und seinem Vortheil, er heuchelt alle Tugenden, ohne eine zu besitzen. „Die Menschen“, sagt ihm Machiavelli, „richten sich alle nach dem Schein.“ Ihrem Wesen nach sind freilich die Tugenden vorzüglicher und ehrenvoller als die Laster, in der Wirklichkeit aber schaden sie dem, der sie übt. Da Alle gegen dich falsch und treulos handeln, warum willst du allein der Aufrichtige und Wahrhaftige sein? Folge der Klugheit und das Sprichwort, daß der Weise die Gestirne

beherrscht, wird an dir wahr werden, bis zu jenem verhängnißvollen Punkte, wo die unberechenbare „Bewegung der Sphären“ auch dich erfaßt, Alexander im Siegesfest zu Babylon, Cäsar unter dem Dolch der Mörder fällt. Darum fliehe den Haß des Volkes, nicht weil du deine eigene Menschenwürde in ihm achtest, sondern aus Furcht vor seiner Gefährlichkeit, gewinne es mit Festen, die Großen durch Geschenke — endlich, drohe nie, sondern tödte!

Die starre Unempfindlichkeit, mit der in all diesen Grundsätzen das menschliche Gefühl beleidigt und verleugnet wird, übertrifft an eigenthümlicher Größe den sichern Blick und den Scharfsinn Macchiavelli's. Nicht, daß er den Gang der Revolutionen, wie Ferrari in seinem geistvollen Buche: „Macchiavelli, ein Richter der Revolutionen unserer Zeit“ — dargestellt hat, in seinen Lehren und Schlüssen vorzeichnet und ihre Bewegung wie gebunden in seinen Zauberketten hält, erscheint nun als das Merkwürdigste in ihm, sondern der unüberwindliche Gegensatz, in dem er und Italien zwischen Tyrannei und Einheit hier und der Freiheit dort umhertreibt. „Mehr als gewöhnlich liebte er die Freiheit“, schrieb Busini noch fünfzig Jahre nach seinem Tode — und sollte doch nur bis in die fernste Zukunft ein Lehrer der Gewaltthätigen sein, gleichviel ob sie Cesare Borgia, Napoleon oder Robespierre heißen. Sind die romanischen Nationen unfähig, Helden der wahren Freiheit zu erzeugen, die im Gefes ihre Sicherheit findet, Menschen, wie Luther und den großen Dranier, Hampden und Washington? Ihr größter Politiker läßt es bezweifeln. Ihm genügt die stille, bescheidene Bürgertugend nicht; die idyllische, reizvolle Schilderung, die er ein und ein anderes mal von den deutschen Reichsstädten

in Schwaben und am Bodensee entwirft, verräth nur den inmitten einer reichen und in's Maßlose abirrenden Kultur immer auftauchenden Wunsch einer Flucht in die Natur. Dies beschränkte Glück ist ein Erbe der Schwachen und Geringsen; der Mächtige, ob ein Einzelner oder ein Staat, strebt über seine Grenzen hinaus, er bethätigt sich in der Eroberung. Zugreifend, vorwärtsstürmend, nie im besten Sinne kulturverbreitend, ist die Republik nach dem Herzen Macchiavelli's. Da bezeichnet es sein Ideal, daß er die Römer nur als Herren der Welt, nie als die Vermittler der griechischen Bildung und des Christenthums betrachtet.

Denn das Christenthum bedeutet für ihn — die Apotheose der Freigheit. Von Helden hat es die Erde entvölkert und in Italien die Kirche aufgerichtet. Längst würde es zerfallen sein, wenn nicht Franz von Assisi und der heilige Dominicus „es in den Herzen der Menschen, worin es schon zu verlöschen drohte, wieder erweckt hätten“. Deren Wort hat die Menge überredet, daß es ein Verdienst sei, unter der Herrschaft der Priester zu leben, und daß man die Bestrafung ihrer Sünden Gott überlassen müsse. Darüber „ergeben sich die Prälaten ihren verbrecherischen Leidenschaften, weil sie eine Strafe nicht fürchten, die sie nicht sehen und an die sie nicht glauben.“ Ihre Gottlosigkeit hat die Italiens nach sich gezogen, zwar rettet das Gebet allein einen sinkenden Staat nicht, aber Mildherzigkeit und Gottesfurcht sind seine besten Stützen in guten wie in schlimmen Tagen. Wenn man den Hof von Rom in die Schweizerthäler versetzen könnte, würde er in kürzester Frist diese muthigen und sittenreinen Bergbewohner entnerbt und verderbt haben, wie die Stämme

Italiens. Obgleich Macchiavelli seine letzte Ansicht über das Papstthum nie klar auszusprechen gewagt, die Wiedergeburt des Vaterlandes sieht er nur in der Auflösung desselben; wieder in romanischer Anschauung durch eine Revolution, nicht durch die selbstthätige Befreiung jedes Einzelnen, wie sie eben in Deutschland begann. Mit dem Sturz der Kirche hofft er, daß ein genialer Mensch auf den Grundpfeilern der altrömischen Einrichtungen einen staatlichen Neubau aufführen und mit einem Volksheer gegen alle Angriffe vertheidigen werde. Für diese Zukunft erhebt er seine Stimme in begeistertem Schwung, wie einst Dante und Petrarca, mit ihnen bereitet auch er „die Wege dem Herrn“, ein politischer Johannes Baptista, auch einsam in der Wüste den Söldnern und Spöttern die frohe Botschaft verkündigend. „Möge Italien nach so langer Erwartung endlich seinen Befreier erscheinen sehen! Wie könnte ich Worte finden, die Liebe zu schildern, den Rachedurst, die unerschütterliche Treue, Verehrung und Freudenthränen, die ihn in allen Landschaften empfangen würden, darüber so oft diese Barbarenschwärme dahingebraust! Welche Thore könnten vor ihm verschlossen bleiben? Welche Stämme ihm den Gehorsam weigern? Welche Eifersucht seine Erfolge durchkreuzen? Welcher Italiener huldigte ihm nicht? Gibt es denn einen, dessen Herz der Barbaren Herrschaft nicht entsetzt und empört?“ Es ist das Ende des „Fürsten“, die Ermahnung an Lorenzo de' Medici, durchaus eine Wüstenpredigt ohne Erfolg. Cesare Borgia, Papst Julius II., die Mediceer, sie kamen, sie gingen vorüber — Hauch, hinweggehend über einen Spiegel, spurlos, beinahe vergessen. Nach ihnen drei Jahrhunderte voll Selbstentwürdigung und Schmach;

alles in ein großes Grab gesunken und Italien noch immer uneins, zerrissen . . . Sieht unsere Zeit den „Retter und Befreier“?

Das Reich der Wirklichkeit durchschreitend, von dem Herzen der Fürsten den Schleier reißend — wenn gleich nicht, wie Baco und Rousseau ihn verstanden, um die Völker vor den Tyrannen zu warnen — und weder von Menschlichkeit noch Freiheitsdrang geirrt, nur an den Egoismus glaubend und doch zuletzt das Edle im Menschen, die Tugend um ihrer selbst willen anrufend, ist Macchiavelli bis zum Ideal vorgeschritten. Die Republik des Plato, die er verspottet, und sein befreites, einheitliches Italien — es sind dieselben politischen „Träume des Glücks“. Die erste setzt eine vollendete Menschheit, das andere eine römische Volksgemeinde voraus. Nur ist Plato unendlich edler, reiner; wie viel er irrte, immer ein Lehrer Aller und ein Profet jener glorreichen Zukunft des ewigen Friedens und der alleinigen Menschheit. Macchiavelli gehört in zwiefacher Beziehung der Vergangenheit an, in seiner römischen Auffassung des Staates, die ihm nur eine engherzige und rohe National-, keine Culturpolitik erlaubt, und des Begriffs der Freiheit, dem das germanische Princip der Ausgleichung der Gewalten vollständig fehlt. Welcher Ruhm auch der Größe seines Verstandes geworden, wenige unter den Zeitgenossen haben an die Wärme seines Herzens geglaubt. Wie er aber in den Nachtstunden im ersten Jahre seines Unglücks, auf seinem einsamen Gemach aus dem Drang des Lebens zu den Werken und Thaten der alten Helden flüchtete und sie ihn nicht verschmähten: so sollte er in der Erinnerung der Menschen stehen — eine ernste, traurige Gestalt über

die Trümmer des Forums dahinschreitend und die Steine anrufend, da die Menschen schweigen, wie erliegend unter der Last eigener Gedanken, der Schmach des Vaterlandes, dem so vielfach unverdienten Fluch der Nachwelt, — aber emporlohend, hochaufgerichtet, das Auge flammend, unter den mächtigen Geistern der italischen Erde der mächtigste, wenn von der Spitze des Capitols herab über eine unzählige, endlich von eigenen und fremden Drängern befreite Volksmenge dahin der Ruf erschallt: „Italien! Italien!“

Miguel de Cervantes.

Am Abend eines Apriltags im Jahre 1616 ritten drei Reiter auf raschen Pferden die steinige Fahrstraße von Esquivias, einem Landstädtchen, nach Madrid entlang.

Sie ritten so rasch, daß ein Viertel, der ihnen in einiger Entfernung folgte, umsonst seinen Esel schlug und spornte, sie zu erreichen, bis er endlich ausrief: „Hollah! Hollah! Habt doch die Güte, ihr Herren, und haltet einen Augenblick!“

Darüber zogen denn die Reiter ihre Zügel an, warteten — und es kam schweißtriefend, braun vom Kopf zur Sohle, in Gamaschen, einen Stoßdegen an der Seite, einen glatt gefalteten Kragen um den Hals, der sich, nur schlecht befestigt, beständig verschob, ein reisender Student, ein echtes, nationales Gewächs spanischer Universitäten und Landstraßen, auf seinem Esel heran.

„Wahrhaftig, ihr könnt reiten, meine gnädigen Herren! Gewiß geht ihr an den Hof, um ein Amt, oder zum Erzbischof von Toledo, eine Präbende zu erlangen. Mein Esel galt bisher für einen guten Traber, aber er hat euch nicht einholen können.“

„Herrn Miguel Cervantes' Pferd hat einen schnellen

Schritt“, erwiderte einer der Reisenden leichtthin darauf und zeigte auf den alten Herrn an seiner Seite.

„Herr Miguel Cervantes!“ rief da der Student aus und fiel in der Eile, ihn zu sehen, und in freudiger Bewegung fast von seinem Esel und sein Krage drehte sich ganz nach hinten; aber das störte ihn nicht. . . er faßte den alten, leidend blickenden Herrn am linken Arm, schaute in seine Augen und sagte: „Ja, ja — das ist er, der berühmte einhändige Ritter, der Verfasser des Don Quixote, der Liebling der Musen!“

Mich aber — es ist Herr Miguel Cervantes selbst, der erzählt, — nöthigte nun die Höflichkeit, einen Mann, der mich mit solchen Lobeserhebungen überschüttete, freundlich zu empfangen und zu umarmen, freilich zu herzlich, denn er verlor darüber seinen Krage. „Ja, mein Herr Student, ich bin Cervantes, allein weder der Liebling der Musen noch ein berühmter Ritter! Steigt indeß auf Cuern Esel und laßt uns eine Strecke Wegs zusammen reiten!“

Nun ritten die Vier nebeneinander. Herr Miguel Cervantes war damals ein achtundsechzigjähriger Mann, mit weißem Bart, der einmal vor langer Zeit golden gewesen, wenigem braunen Hauthaar und nur noch sechs nicht eben allzu festen Zähnen. Er ritt von Esquivias nach Madrid, um dort in seinem Hause, Nr. 20 der Calle del Peon, in den Armen seiner Gattin zu sterben. Denn er litt schon seit dem vergangenen Jahre an der Wassersucht und hatte sich zu Cütern, als er eben seine „Leidensgeschichte des Periles und der Sigismunda“ beendet, nach Esquivias begeben, dort bei guten alten Freunden Erholung und in der Veränderung der Luft vielleicht

Vinderung seines Uebels zu suchen. Im Gegentheil aber wuchs die Gewalt der Krankheit; das mochte auch der vortreffliche Wein mit verschulden, der dort gewonnen wird und den zu trinken Herr Miguel Cervantes, trotz aller Warnungen der Aerzte, nicht aufgeben wollte. So antwortete er auch jetzt dem Studenten, der ihn im Laufe des Gesprächs ebenfalls davon abmahnte: „Es geht nicht! Mir ist, als wäre ich nur auf die Welt gekommen, um zu trinken, so recht nach meinem Durst.“ Inzwischen hatten sie die Brücke von Toledo erreicht, wo sich ihre Wege trennten; der Student ritt nördlich, nach Segovia zu. „Lebt wohl!“ sagte ihm Cervantes. „Schade, daß Ihr mich in so schlechter Stunde kennen gelernt habt und nicht in fröhlicherer Zeit; das sollte ein anderes Leben gewesen sein! Heute aber geht's zu Ende mit mir und mein Puls schlägt so schnell, daß es spätestens am Sonntag aus mit mir ist. Lebt wohl!“ Und der Student zurück: „Gott mit Euch, Herr Miguel Cervantes, und ein ewiges Leben hüben oder drüben!“ Staubwolken, Abend Schatten — nun waren sie auseinander. Es war das letzte Begegniß in der abenteuerlichen, mühseligen Irrfahrt des Cervantes, die wir Leben nennen.

Irrfahrt, wie gesagt, nach Glück und Ruhm, wie sie den strebenden, heroischen Seelen eigen ist und die meist kläglich im Staube der Landstraße endet — vor sich: die Unendlichkeit eines immer wachsenden Ruhmes, Unsterblichkeit des Namens und der That, Güter, die der nicht genießt, der sie erwarb — hinter sich: ein langes Gefolge von Mißgeschicken und Schmerzen, denen zu entgehen man sich gern auf den Stein am Wege zum ewigen Schlafe niederlegt.

Zu Alcalá de Henares ward Miguel de Cervantes Saavedra am 9. Oktober 1547 getauft, das vierte Kind des Don Rodrigo und der Donna Leonor de Cortinas, eines Edelfräuleins aus dem Orte Barajas. Edelleute sind bekanntlich alle Spanier, vom Wasserträger bis zum Infanten hinauf, und Cervantes konnte sich der Ahnen rühmen, die mit den ältesten christlichen Königen der Halbinsel verwandt waren und mit dem heiligen Ferdinand Sevilla erobert hatten. Ursprünglich wohnten sie wohlbegütert, als Micoshombres, in Galicien, stiegen dann mit den Königen von Leon, in beständigen Mauren-schlachten, von den Bergen nieder und verbreiteten sich in Castilien. Durch die Heirath eines von ihrem Geschlecht mit einem Fräulein aus der Familie Saavedra brachten sie diesen Namen zu dem ihrigen und vererbten ihn auf ihre Nachkommen, aber der Güter nicht viel, da bei den zahlreichen Gliedern des Geschlechts und vielfachen Theilungen drei Jahrhunderte hindurch den Letztgekommenen zwar Erinnerungen die Fülle, aber nichts weiter übrig bleiben konnte.

Als Miguel Cervantes heranwuchs, ging ein Sprichwort durch Aller Mund: drei Dinge giebt es, reich zu werden: das Meer, des Königs Dienst und die Kirche. Natürlich, eine energische, ausdauernde Nation hagerer, starkknochiger Männer mit Feuerseelen, in guten wie in schlimmen Eigenschaften, war plötzlich, gerade vor fünfzig Jahren, unerwartet auf den Schauplatz der Welt getreten. Im ganzen Mittelalter hatte Niemand ein einiges Spanien, eine spanische Nation gekannt; eingeschlossen von arabischen Reichen und den Pyrenäen, hatten die Castilier auf beschränktem Raum, in Hinblick auf die großen Thaten der Franzosen, Engländer und Deutschen, um geringe Ziele

gefochten; sie wußten von keinem Wilhelm dem Eroberer, keinem Hohenstaufen, keinem heiligen Ludwig; von allen Stämmen der Halbinsel waren die Catalanier allein in die Welt hinausgezogen, nach Italien, bis nach Kleinasien; im allgemeinen aber hatte sich schweigend und in der Stille eine höchst eigenthümliche Entwicklung des spanischen Volkscharakters vollzogen. Er kennt nur einen Gegensatz, den des Katholicismus gegen Keger und Mohamedaner, nur ein starkes treibendes Gefühl — den Ehrgeiz; in seinen intellectuellen Fähigkeiten ist die Phantasie die vorherrschende, eine von arabischen Einflüssen, romantischen wie fanatischen Ueberschwenglichkeiten trunken gewordene Phantasie, welche diese hageren Gefellen mit kahlen Stirnen und eingefallenen Augen zuletzt zum Wahnsinn treibt, mögen sie nun Ignaz Loyola, Mendoza oder Don Quixote heißen. Seht sie euch an, diese schmalen, gleichsam zusammengekniffenen, schwarz gekleideten, immer ernstesten Gestalten, voll Ceremonie in jedem Zuge, ob sie eine Liebeserklärung zu den Füßen ihrer Dame thun oder vom Fenster aus Egmont und Hoorn enthaupten sehen — schweigende, stumme, ceremoniöse Wesen mit Molochsfeuer im Herzen und im Kopfe, alle an einer Berrückung des Gehirns leidend! Denkt an Columbus, an Kaiser Karl's Mutter Juana, die ihres Gatten Leiche neben sich hat, Tag und Nacht im Schloß zu Burgos! an ihn selbst, wenn nicht seine Leichenfeier bei seinen Lebzeiten begehend, doch über sich selbst im Kloster San-Juste ein *De profundis* mitsingend! an Don Carlos, Don Juan d'Austria, an Don Philipp im steinernen Sarge des Escurials auf kalter, trostlos ein-

samer Hochebene — eigene Menschen, jeder in seiner Weise ein Zwillingssbruder Don Quixote's.

Dieser Nation nun öffnen sich, bald nach der Eroberung Granada's, der letzten Maurenstadt in Spanien, wie mit einem Zauberschlage die Pforten der Alten und der Neuen Welt; ein ehrgeiziger, klug berechnender Mensch, Ferdinand von Aragonien, wirft sie auf Italien; ein Genius sondergleichen, Christoph Columbus, führt sie nach Amerika; ja noch mehr, ein günstiges Geschick macht die Habsburger zu ihren Königen und verpflichtet sie unlöslich in die großen Interessen des Kaiserthums und des wiederhergestellten Katholicismus. Fortan schien auch die europäische Welt eine Beute der Spanier zu sein; der Schritt spanischer Bataillone halfte von den Plätzen Mailands und Neapels wie von denen Brüssels und Antverpens wider. In dieser Armee, die mit ihren glänzend gewichsten, unermesslichen Knebelbärten, in ihren langen Büffelhandschuhen, gepufften Waffentröcken, hohen, befransten Stiefeln, mit wallonischen Kragen, Sakenbüchsen und Federbüschen in allerlei Farben bei jeder Hauptaction des Jahrhunderts gegenwärtig gewesen, brachte der Dienst leicht zu Ehren und Ruhm; die vornehmsten Herren wie die größten Poeten Spaniens hatten in ihren Reihen gestanden. Wem ihre strenge Zucht nicht gefiel, schiffte sich nach Amerika ein, dieser „Kirche der Zerstreuten“, um dort im Kleinen das Glück der Cortez und der Pizarros zu erwerben. Die Kirche endlich mit ihren zahllosen Klöstern und Kathedralen, Universitäten und Inquisitionstribunalen bot jedem, dem Begabtesten wie dem Nohesten, ihre helfende Hand; jenem einen Bischofs= sitz, diesem eine stille Zelle auf dem Montserrat.

Auch Miguel Cervantes hatte zwischen ihnen zu wählen.

Von Jugend auf ein munterer, lebendiger Knabe, ohne bestimmt ausgesprochene Vorliebe weder zum Kaufmann noch zum Gelehrten oder zum Soldaten, liebte er „seit den jartesten Jahren nur die süße Kunst der Poesie.“ Eine Neigung, die zwar früh Nahrung und Entwicklung empfing, aber doch zu ihrer vollkommensten Entfaltung merkwürdiger Schicksalswechsel bedurfte. Denn vom Vater auf die Universität Salamanca am Tormes gesandt, um die Rechte zu studiren, half er seinem Lehrer, dem Professor Juan Lopez de Hoyos, bei der Beschreibung der Reichenfeier und den Elegieen auf den Tod der Königin Elisabeth, die ihm übertragen wurden, und der Name des einundzwanzigjährigen Cervantes wird so durch ein Klage lied und das Lob Hoyos', der ihn seinen theuern und vielgeliebten Schüler nennt, in die Literatur eingeführt. Nur ist damit in jenen Tagen weder Geld noch Ansehen zu erwerben, denn jeder Student reimt seine Romanze so gut wie Cervantes, hat auch wohl wie er den berühmten Lope de Rueda, der vom sevillanischen Goldschläger zum Komödiendichter geworden, seine Schäferspiele und Sprichwörter mit staunender Bewunderung aufzuführen gesehen. Der Gedanke, vom literarischen Verdienst zu leben, taucht selten in der spanischen Jugend auf; die Beschäftigung mit der Poesie ist mehr ein Ausruhen von den gewohnten Arbeiten des Tags als die Aufgabe des Lebens. Dazu kommt, daß die hervorragendsten Dichter Krieger, wie Garcilaso de la Vega, Staatsmänner, wie Don Diego Hurtado de Mendoza, angesehene und vielfach beschäftigte Geistliche, wie Fray Luis von Granada, sind. Im Lärm des Lagers, bei dem Klang der Glocken und der Orgel entstehen ihre Gedichte, ihre Elegieen; zuerst

gehen immer die Kirche und der Dienst des Königs, dann folgen die Musen. Freilich giebt es unabhängige Töchter Apollo's, Söhne und Töchter, auf allen Landstraßen Andalusiens und Castiliens, zu zweien oder in größeren Gesellschaften, selbst mit Maulthieren und Wagen, mit zwei oder drei Bärten von Wolle, einigen bunten Lappen und anderm Flitterkram: wandernde Schauspieler, die ihre Stücke meist selbst verfassen und für ein Abendbrot und wenige Pfennige in Schenken und Scheunen darstellen. Aber diese dramatische Kunst ist erst im Werden, ein Chaos von Talent und Noheit, von unendlichen Hoffnungen und der widerlichsten Gegenwart, ein Thespiskarren, der noch buchstäblich im Schmutz des Weges steckt und die mächtige Hand herbeisehnt, die ihn herausziehe. Dazu war Cervantes nicht berufen; auf einer ganz andern Seite liegt, kaum von ihm selbst je recht verstanden, sein Ruhm; und so, da er bei seinen beschränkten Mitteln, seiner geringen Neigung zum geistlichen Stande im Vaterlande nicht in die Höhe steigen kann, versucht er es mit dem Herrendienst und schließt sich an den päpstlichen Gesandten, den Cardinal Julio Acquaviva an, den er in Madrid 1568, vielleicht durch sein Gedicht und Goyos' Empfehlung, kennen gelernt hatte und begleitet ihn 1569 nach Italien zurück. Er ist wie sein Vicentiat, Thomas Rodaja, hinüber- und herübergeworfen, aus einem Stand in den andern; gleich ihm mag er Rom, die Königin der Städte und Beherrscherin der Welt, angestaunt und aus ihren Trümmern auf ihre ehemalige Größe geschlossen haben — „wie man an den Klauen des Löwen seine Größe und Wildheit erkennt.“

Ueberall, in allen italienischen Städten, tönte damals

Waffengeklirr, Trompetenklang; auf den Bersten Genua's rüsteten die Doria's ihre Galeeren, auf den Plätzen von Parma und Rom hielten spanische Offiziere Musterung. Die Republik Venedig war mit Sultan Selim II. in einen erbitterten Krieg um die Insel Cypern gerathen und der Papst sandte Bitten und Ermahnungen an die Fürsten der Christenheit, in diesem entscheidenden Kampfe das Kreuz nicht vor dem Halbmond erliegen zu lassen. Kein Volk aber war mehr berufen, der Streiter Gottes zu sein, als das spanische; sein Glaube hatte in der Bewegung der Reformation nicht einen Flecken erhalten, seine Könige zierte jetzt wie früher der Beiname der katholischen. Der große Kaiser Karl V. hatte Tunis über die Osmanen erobert, in der Burg von Goleta stand noch eine spanische Besatzung, sollte Don Philipp geringer im Angedenken der Menschen dastehen? Ein Bündniß mit Venedig und dem Papste Pius V. ward darum geschlossen, Don Juan d'Austria, der eben die Mauren in den Alpujarras niedergeworfen, zum Oberfeldherrn ernannt. Eine fieberhafte, zuckende Spannung ging durch den Süden Europa's, mit den neuen Kreuzfahrern wurden neue Kreuzlieder, neue Offenbarungen wach. Auch Miguel Cervantes ergriff diese erhöhte Stimmung, die Lust nach Abenteuern, Hoffnung auf eine große Zukunft. In dem Dienst des Kardinals ward es ihm zu enge; „für den Edeln“, sagt er einmal, „ziemt sich kein anderes Handwerk, als das der Waffen“, und trat in die Compagnie des Diego de Urbina, eines berühmten Haudegens aus Guadaluara, der damals sein Standquartier in Neapel hatte.

Nicht lange brauchte er nach Thaten zu dürsten, denn schon im September des Jahres 1571 vereinigten sich

die Schiffe des Papstes, der Venetianer und Spanier im Hafen von Messina. Wie gesagt, der ritterlichste Mann, den es damals in Europa gab, führte sie: Don Juan d'Austria, nicht viel älter als Alexander und wie der griechische Held von phantastischen Hoffnungen, von Plänen zur Eroberung des Orients genährt. Am Hauptmast seines Schiffes wehte eine gewaltige Kreuzesfahne, unter dessen Stamm die Bilder des Papstes, des Königs Don Philipp und des Dogen von Venedig in die Seide gestickt waren. Im Kriegsrath wurde nach einigem Zwiespalt zwischen Don Juan und dem Venetianer Sebastian Veniero Aufbruch und Angriff der Osmanen, wo man sie fände, beschlossen. Es war an einem Sonntag, am 7. October 1571, als die beiden Flotten in dem Meerbusen, der das Festland von Hellas von der peloponnesischen Halbinsel trennt, bei Lepanto zusammenstießen. Miguel Cervantes befand sich auf einer neapolitanischen Galeere, auf dem rechten Flügel des Heeres, und lag fieberkrank in der Kajüte. Da hörte er, daß die Kreuzfahne aufgehißt sei, der Kampf nahe, und sprang auf trotz aller Abmahnungen seines Hauptmanns; an den gefährlichsten Posten sollte man ihn stellen, bat er. Sein Wunsch sollte ihm nur zu gut erfüllt werden; denn als die Galeere gegen das ägyptische Admiralschiff ihr Feuer begann, trafen von drüben her drei Flintenschüsse den vorkämpfenden Cervantes, zwei in die Brust, der dritte zerschmetterte ihm die linke Hand. Einhändig nun sein Lebenslang, aber einhändig geworden an dem glorreichsten Tage der Christenheit, wo diese osmanische Flotte, der Schrecken der Welt, wie Spreu vom Mittelmeere verweht ward; ein Gedächtniß, daß niemals vergessen werden kann und in allen Dichtungen des

Cervantes fortflingt. „Mächtiger Gott,“ rief damals Herrera in seinem Liede auf die Schlacht von Lepanto, „Du hast die Macht und den Stolz Pharaos gebrochen und aus dem Blute der Ungläubigen hat das Schwert einen See inmitten des Oceans gebildet!“ Und noch in seinen letzten Jahren ist die Erinnerung daran in Cervantes Seele wach. „Mein Blick,“ sagt er in seiner „Reise zum Parnass“, „fiel auf die öde Fläche des Meeres, das mir die heroische That des heldenmüthigen Don Juan zurückerief, an der auch ich mit mannhafstem Soldatenmuth und hochklopfender Brust mein geringes Theil gehabt.“

In der Römerzeit, meint er einmal in seiner Novelle vom Christensklaven, hätte er für seine Thaten eine Schiffskrone erwarten dürfen, denn die ägyptische Galeere ward nach hartem Gefecht genommen; so belobte ihn nur der Feldherr persönlich am Tage nach der Schlacht und ließ ihm einen höhern Sold zur Belohnung geben. In dem Lazareth zu Messina von seinen Wunden geheilt, erscheint Cervantes im nächsten Frühjahr wieder in den griechischen Gewässern, im Regiment Figueroa dienend, vor Modon und im Sturm auf Navarino und war vielleicht auf der *Bölsin*, einer neapolitanischen Galeere, die „von jenem Feuerstrahl des Kriegs, Don Alvaro de Bazan, Marques von Santa=Cruz, commandirt wurde“ und den Sohn des gefürchteten Seeräubers Barbarossa gefangen nahm, sein Fahrzeug eroberte. Das Schicksal des Cervantes ist, wie das aller Soldaten, unstät, seine einzelne Spur meist unerkennbar in dem aufgewirbelten Staub der Masse verloren. Die Sonette, die er auf den Krieg im Gebiete von Tunis, auf die Vertheidigung und den Fall Goleta's

gedichtet, seine genaue Kenntniß von dem Gange der Belagerung dieses Schlosses durch die Türken machen es wahrscheinlich, daß auch er auf diesem unseligen Boden, den Ruinen Karthago's, gestanden, sicher ist das Eine, daß er so wenig im Dienste des Königs wie vor Jahren in dem der Musen zu einiger Bedeutung gelangte; vom Anfang zum Ende bleibt er ein Soldat ohne Tadel wie ohne Glück. Ausgezogen mit den romantischen Träumen seines eigenen Helden Don Quixote und nun in der Wirklichkeit im jämmerlichen Garnisondienst, mit nutzlosem Marschiren hinüber und herüber, Schildwachstehen und Exercirübungen sich aufzehrend, tritt er bald in Sardinien, bald in der genuesischen Mark, bald in Sicilien auf, nicht mehr für uns in vollster Persönlichkeit sichtbar, sondern nur sein Name unter Documenten, in Rechnungen, auf vergilbten Blättern, wie ein halberloschenes Wahrzeichen stehend. Kein Wunder, daß er dieser Mühen überdrüssig ward und 1575 seinen Abschied forderte, zur Heimkehr nach Spanien. Don Juan wie der Herzog Don Carlos von Sesa und Terranova, in dessen Regiment er zuletzt gedient, gaben ihm Empfehlungsschreiben an den König, Zeugnisse seiner Tapferkeit und Treue mit auf die Galeere *El sol* — die Sonne —, die ihn und seinen Bruder Rodrigo von Neapel nach dem Vaterlande hinüberführen sollte. Es geschah aber, daß algierische Korsaren das Fahrzeug überfielen und Bemannung wie Passagiere zu Gefangenen machten; es war am 26. September 1575.

Damit beginnt eine neue Epoche in Cervantes' Leben, von der tiefsten und reichsten Einwirkung auf seine Dichtung; eine ihrer schönsten Perlen würde ihr fehlen, hätte er nicht die Sklavenkette getragen.

Auf dem Markte von Algier wurde Cervantes an einen griechischen Renegaten, Dali=Mami, verkauft, der aus den Briefen Don Juan's, die er bei seinem neuen Sklaven fand, auf den vornehmen Stand desselben schloß und so für seine Freiheit ein hohes Lösegeld zu erzwingen hoffte. Algier bot in jener Zeit ein wunderbares, phantastisches Bild. Eine türkische Stadt, in der das Gesindel von allen Küsten des Mittelmeeres zusammenlief, den Islam annahm und fortan, um Alles unbekümmert, seinen Leidenschaften und dem Gange zum Nichtsthun und zum Ziegeunerleben fröhnte; ein Gemisch aller Völker, Sprachen und Religionen des südlichen Europa, ein Häu-berthum im großartigen Stil mit entsetzlichen Blutszenen, Aufständen und Seegefechten; verzweifelte Menschen, wettergebräunte, pulbergeschwärzte, den bunten Gürtel voll Messer und Pistolen, schmutzige Turbane auf ihren wirren Haaren, unter ihrer rothen Piratenflagge, mit ihrem barbarischen Geheul den friedlichen Seefahrern eine Schaar losgelassener Dämonen; und mitten in diesem Gewühl die Christensklaven, mehr als einmal Fürstenkinder, italienische und spanische Edelleute unter ihnen, 25,000 an der Zahl . . . ein beständiges Kommen und Gehen von Losgekauften und eben Gefangenen, Freude und Schmerz in wunderbarsten Spiegelungen, ein ewig lebendiger „Roman des Nebeneinander“: das war Algier, als Cervantes es betrat. Im allgemeinen wurden die Sklaven, von denen man ein Lösegeld erwartete, schon aus Habsucht mit einiger Rücksicht behandelt; sie gehen in den Straßen frei umher, ohne Ketten, ersinnen Pläne zur Flucht, verkehren mit den Renegaten, knüpfen auch wohl, die Glücklichen unter ihnen, Liebeshändel mit maurischen Mädchen

an, die sie schleierlos in den Gärten sehen, da die Maurinnen nur vor den Türken ihr Antlitz verbergen. Bei allem Glend hat auch dies Sklavenleben eine gewisse leidenschaftliche aufregende Poesie.

Zu Liebesabenteuern indeß war Niemand weniger bestimmt, als Miguel Cervantes; ihm ist „die Freiheit eins der köstlichsten Güter, die der Himmel den Menschen gab, die Gefangenschaft aber das größte Uebel, das die Sterblichen treffen kann.“ Schon in den ersten Monaten seines Aufenthaltes beschloß er darum, mit andern Unglücksgefährten längs der Küste nach Oran zu entfliehen; allein der Mohr, der sie zu führen versprochen, verrieth sie und wenige Schritte vor den Thoren Algiers sahen sie sich zur Umkehr genöthigt. Eine harte und strenge Behandlung war von Seiten ihrer Herren die nothwendige Folge dieses kecken Versuchs, im Munde der gefangenen Spanier aber gewinnt Cervantes den Glanz der Heldenhastigkeit, und wenn junge Ritter, wie Don Diego de Benavides, von den Piraten auf den Sklavenmarkt gebracht werden, weist man sie an den armen, verstümmelten Soldaten als den edelsten und trefflichsten Mann in ganz Algier und sie finden in ihm „Vater und Mutter“ wieder.

Als 1576 ein Freund des Cervantes, der Fährlich Gabriel de Castañeda, ausgelöst wurde, gab er ihm Briefe an seinen Vater Rodrigo in Alcalá de Henares mit und der alte Herr legte bereitwillig den größten Theil seines Vermögens und die Mitgift seiner beiden Töchter Andrea und Luísa zusammen, seine Söhne aus der Sklaverei zu befreien. Doch um so leichten Preis war Dali-Mami nicht gewillt, einen Mann wie Miguel Cervantes freizulassen, der Schreiben an den König Philipp II. bei sich

getragen; nur Rodrigo durfte im August 1577 aus Algier als ein freier Mann gehen. Ehe sich die Brüder trennten, hatte Rodrigo versprochen, um jeden Preis in Valencia oder auf den balearischen Inseln die Ausrüstung eines Schiffs zu betreiben, das an der afrikanischen Küste landen und den Christen zu einem Fluchtversuch behülfslich sein sollte. „Um die Freiheit und die Ehre,“ sagt Cervantes, „darf und muß der Mensch sein Leben wagen“ — und die Mißhandlungen der Mauren, die Arbeiten in ihren Gärten, das Herbeischleppen von Brennholz — endlich werden sie unerträglich; Freiheit um jeden Preis! Bald hat er vierzehn von seinen Mitsklaven gewonnen, spanische Edelleute, einer von ihnen ist mit dem Hause der Alba's verwandt, Männer mit stählernen Adern wie er. Heimlich entfliehen sie nach einander aus Algier nach einem Lustgarten des Alkaiden Hassan, dessen Aufseher, einen navarresischen Sklaven Juan, Cervantes in das Geheimniß gezogen. Drei Meilen westlich von der Stadt, hart an der Meeresküste gelegen, wie jener Garten Zorahda's, der Tochter des Agimorate, die in der Novelle der gefangene, spanische Kapitän entführt, bot der Park Hassan's an seiner einsamsten Stelle einen sichern höhlenartigen Versteck. Hier vereinigten sich im Ausgang des September Cervantes und seine Gefährten, einer und der andere von ihnen hielt sich schon seit dem Februar in der Höhle verborgen, Juan brachte ihnen Speise und Trank, ein anderer Menegat, der von seinem Handwerk „der Bergolder“ hieß, gab ihnen in der Nacht Kunde von Allem, was in der Stadt geschehen. Vierzehn spanische Edelleute mit ängstlich klopfenden Herzen, die Augen unverwandt auf das Meer gerichtet, in der gefährlichsten Lage,

bis endlich in der Nacht des 28. September eine Fregatte aus Majorca unter dem Commando des Viana sich dem Strande näherte und das verabredete Zeichen gab. Im Augenblick sind die Ritter auf . . . Da aber bemerken etliche maurische Fischer, die in der Nacht zum Fischfang auf das Meer hinausvollten, das heransegelnde Schiff, die Bewegung in dem sonst stillen, selten besuchten Garten; ihr Lärmruf erweckt die Wachen am Strand und treibt die Ritter in ihr Versteck zurück. Einmal verspielt, war hier auch Alles verloren. Bei einem zweiten Landungsversuch fiel die Fregatte in die Hände der Feinde und „der Vergolder“, der ein schreckliches Gericht fürchtete, warf sich am 30. September dem Dey zu Füßen und gestand Alles. Hassan Aga, ein venetianischer Renegat, der unter dem berühmten türkischen Admiral Ucciali vom Ruderknecht zu dieser Höhe gestiegen, ließ sogleich die Ritter gefangen nehmen. Er sah in der ganzen Angelegenheit nur ein vortreffliches Geschäft, seinen eigenen Sklavenkerker zu füllen, denn er beanspruchte alle entflohenen Christen, wenn sie wieder eingebracht wurden, als sein rechtmäßiges Eigenthum. Der Gärtner Juan wurde zwar im ersten Zorn von seinem Herrn, dem Akaiden, erdroffelt, Cervantes aber, der festen Muthes vor dem König erschien und trotz aller Drohungen dabei blieb, daß er der einzig Schuldige sei, der die Andern zur Flucht verleitet, erzwang durch sein heroisches Auftreten selbst die Bewunderung dieser Barbaren. Von den Ketten und dem Kerker rettete ihn freilich nichts; immer schwebte über seinem und der Gefährten Haupte das Schwert; sie sind wie Odysseus und seine Genossen in der Höhle des Cyclopon, täglich sehen sie die Mißhandlungen, Geißelungen,

selbst die Hinrichtungen ihrer Freunde — aber sie stammen von den Christen, die von den Bergen Asturiens mit Don Pelayo niedergestiegen und sehnen sich wie ihre Ahnen den Märtyrerpalmen entgegen . . . alle mit dem Ausdruck, den Murillo seinem heiligen, sterbenden Rodrigo gegeben, der Gesinnung, die in Calderon's „standhaftem Prinzen“ athmet. In diesem entseßlichen Zwinger findet Cervantes Muße, Romangen zu dichten, Sonette zu reimen und mit den andern die Komödien des Lope de Rueda zu gegenseitiger Erheiterung darzustellen. Dramatische Spiele, Gefänge zum Ruhm der Vorfahren — aufgeführt in einem Sklavenkerker zum Staunen der Barbaren! Eine wilde, originale Poesie liegt über dem allen, die doppelt in Cervantes' Schilderungen uns ergreift.

Und immer dabei Fluchtgedanken, weithinausgreifende Pläne! Die unerschöpfliche Phantasie dieses Menschen versucht sich gleichsam prüfend an der harten, widerstrebenden Wirklichkeit, ehe sie ihr goldenes Spiel mit ihren eigenen Gestalten beginnt und ihr Reich des schönen Scheins aufbaut. Nur ist das Mißgeschick, das ihn verfolgt, ebenso unerschöpflich; der Mohr, der seinen Brief an den christlichen Befehlshaber von Oran bringen soll, wird ergriffen, ein Dominicanermönch verräth das ihm anvertraute Geheimniß der Flucht; einmal ist Cervantes schon dem Kerker entflohen und im Hause eines Freundes sicher geborgen, als die Flucht seiner Gefährten durch die Wachen gehindert wird. Da hält ihn nichts in seinem Asyl, weder die Furcht vor dem grausamen König, noch die Bitten seines Freundes, eines Kaufmanns aus Valencia, der besorgt, die Volter möchte Cervantes zu Geständnissen zwingen. Noch einmal, ein Mensch mit stählernen Nerven, den die

Hand des Glends nicht zerbrechen kann. Schon steht er, mit dem Strick um den Hals, auf dem Richtplatz, der Dey verlangt die Angabe seiner Mitschuldigen, dann wolle er ihm das Leben schenken — Cervantes nennt Niemand, zuletzt, wie zum Spott, vier Spanier, die sich vor vielen Wochen losgekauft. Eine nicht eben hohe, in die Schultern gewachsene Gestalt, vorn übergebengt und schwer auf den Füßen, mehr heitere und kluge, als cäsarische Augen mit bezwingendem Blick, in Wesen und Haltung nichts Heroisches, das Antlitz nur im Feuer der Begeisterung dem Adler ähnlich: so ist dieser Miguel Cervantes, ein gemeiner Soldat — „der solche Dinge unternommen hat, daß sie noch viele Jahre im Gedächtniß der Menschen in Algier leben werden, und Alles, um sich die Freiheit zu verschaffen! Ihn schlug der König nie oder befahl, ihn zu schlagen, oder sagte ihm ein einziges böses Wort; und wir alle“ — es ist der Christensklave im „Don Quixote“, der redet — „glaubten, daß er für die geringste seiner Thaten gespießt werden würde“ — ein Mensch wie ein Adler und zweifellos noch zu wunderbaren Dingen berufen.

Vier Jahre trug Cervantes nun schon das Sklavenskleid, noch waren indeß sein Muth und seine Hoffnung nicht gebrochen. Was der List nicht gelingen wollte, gelingt vielleicht der Gewalt. Sind wir nicht 25,000 gefangene Christen? Wenn wir alle an Einem Tage gegen die Mauern aufstünden, Algier eroberten? Allmählig reißt der Gedanke in diesem erfinderischen Kopfe, unter so günstigen Umständen, zur That. Denn freilich wird das Regiment Hassan Aga's mit jedem Tage unerträglicher; ein sultanischer Herr, der ohne Spieße, Köpfe und

Ohrenabschneiden seiner Diener nicht weiß, was er mit seiner Zeit beginnen soll, und der zuletzt sogar den Mauren Haß und Furcht einjagt. Die Verschwörung wuchs, schwoll bis zum Aufspringen . . . wir wissen nicht mehr, wie sie verhindert ward; möglich, daß vor dem letzten Schritt Viele zurücktraten, daß Hassan, der bei alledem ein vortrefflicher Soldat gewesen zu sein scheint, seine Gegenvorkehrungen gut getroffen hatte. Damals mag er, von so großem Muth und solcher Heldenhaftigkeit betroffen, über Cervantes ausgerufen haben: „Um meine Hauptstadt, meine Sklaven und Schiffe zu sichern, muß ich diesen verstümmelten Spanier wohlverwahrt halten!“

Wohlverwahrt im tiefsten Kerker und der Welt scheinbar auf immer entrissen, eins der strahlendsten Lichter, die eine göttliche Kraft entzündet, über diese dunkle umschattete Erde einen sonnigen Schein zu werfen, einen ersten in seinem milden Glanze beinahe einzig gebliebenen Sonnenstrahl! Da, als Hassan Aga auf den Ruf des Großherrsers seine Galeere schon zur Fahrt nach Konstantinopel rüstete und beschloffen hatte, seinen Sklaven mit sich zu führen, nahte diesem die Rettung. Zwei Mönche vom Trinitarierorden, denen die Ordenspflicht den Loskauf der Gefangenen befehlt, Juan Gil, Sklavenauslöser von Castilien, und Antonio de la Bella, der von Andalusien, landeten im Mai 1580 mit dem Almosen Schiff in Algier. Auch für Cervantes brachten sie ein Lösegeld, 300 Dukaten; seine Mutter, Doña Leonor, denn der Vater war inzwischen gestorben, hatte 250, seine Schwester Andrea 50 Dukaten zusammengelegt. Vergebens aber ward die Summe dem Bey angeboten, zu viel Sorge und Unruhe hatte ihm dieser Sklave bereitet, um ihn so wohlfeil

loszulassen, er forderte 1000 Goldthaler. Den inständigen Bitten und Bemühungen des edlen Fray Juan Gil verdankte endlich Cervantes seine Freiheit, er bezahlte dem König 500 Goldpiaster, befriedigte mit Geschenken die Habsucht der türkischen Offiziere und so, nach monatelangen Verhandlungen, am 19. September, in diesem für ihn so verhängnißvollen Monat, ward Cervantes aus dem Kerker befreit. Er hatte die Sorge der Trinitarier verdient; nach seinem zweiten Fluchtversuch hatte der Dey ihn mit Drohungen und Schmeicheleien zu bewegen getrachtet, den Slavenauslöser für die Krone Aragon, den Pater Jorge Olivar, als Mitschuldigen zu nennen; wenn ihn Cervantes genannt, kein Zweifel, daß er wie vor kurzem der Dominicaner Miguel Aranda von den Mauren verbrannt worden wäre. So standhaft wie dankbar ist Cervantes; in seiner Novelle von der „englischen Spanierin“ feiert er die Großmuth der Trinitarier: „so groß ist ihr Erbarmen und hochherziges Mitleid, daß sie ihre eigene Freiheit willig für Fremde hingeben und als Sklaven zurückbleiben, um Sklaven auszulösen.“

Nun sah er als ein freier Mann Hassan's Schiff nach Konstantinopel segeln und sprang im Herbst 1580, der erste von all seinen Reisegefährten, noch in algierischer Sklavenkleidung, an das Ufer des geliebten Vaterlandes. Welche Entzückungen im Herzen; strömende Thränen über das gefurchte, von Gram und Elend mager und blaß gewordene Gesicht, zahllose inbrünstige Küsse auf den heimischen Boden drückend — Schauspiele, die Niemand rührender und lebensinniger geschildert, als er selbst. Keine erträumten Leiden und Wonnen, sein eigenes Geschick erzählt er; darum ist es ihm wie seinen Helden „eins der

herrlichsten Gefühle, die man in diesem Leben empfinden kann, nach langer Sklaverei gesund und wohlbehalten sein Vaterland wiederzusehen; ein Gefühl, so herrlich wie Siegesfreude!“ Er zählte bei seiner Heimkehr 34 Jahre, erprobt in allem Wechsel irdischer Dinge, doch so arm und unbekannt, wie er einst aus Madrid gezogen. Das half ihm wenig, daß Luis de Pedrosa in Algier den Trinitariern versichert, daß er in allen Dingen eine ganz eigene Anmuth zeige und nur wenige Menschen ihm gleichzustellen seien. Wieder galt es, wie bei seinem ersten Auszuge, in dieser harten Wirklichkeit um jeden Fuß breit Raum zum Leben, um jedes Blatt eines Lorbeerkränzes zu ringen. Andererseits ist dieser Miguel Cervantes bisher nur ein abenteuernder Soldat, der besser mit dem Stoßdegen und der Hakenbüchse als mit der Feder umzugehen weiß. Seine Romane und Liebeslieder, sein Hirtengedicht „Silena“ — alles ist verklungen, so unbekannt und vergessen, daß sie nicht einmal unter den Büchern unsers Freundes Don Quijote Platz gefunden haben. Und was er von seinen Fahrten heimgbracht, Scenen aus der Schlacht von Lepanto, vom Sklavenmarkt und aus den Bagnos von Algier, Erinnerungen an Don Juan, der nun auch schon mit „ausgedörtem Herzen“ und „die Haut wie vom Brand geröstet“ im Sarge liegt, an perlen geschmückte, maurische Mädchen, an Wunder der heiligen Jungfrau von Montserrat: so mannichfaltige und bunte Erscheinungen wirbeln noch in seiner brennenden Phantasie schemenhaft im wilden Tanz durcheinander und locken ihn unschlüssig bald hinüber und bald herüber. Denn ein leidenschaftlicher Zug ist nicht in ihm, sondern bei aller Gluth südlicher Einbildungskraft

eine außerordentliche Klarheit, ein in Schmerzen ruhig gewordenes und entsagendes Gemüth, das nicht verzweifelnd oder trunken zu den Füßen der Musen stürzt, sondern seines Willens bewußt und darum schon halb der Vollendung sicher zu ihrem Altar tritt, ohne Sturm und Drang. Wie er das Leben ertragen, ein trauriges, arm-seliges, nothdürftiges Leben, das gehört auch zu seinem Ruhm, stets „hat er in Leiden sich geübter als in Reimen erwiesen.“

Darum zwang ihn auch nach seiner Rückkehr die Noth, sein einmal begonnenes Waffenhandwerk fortzusetzen. Mit seinem Bruder Rodrigo diente er in dem Heere, das nach Dom Sebastian's Tode Portugal der spanischen Krone unterwarf, focht in den Jahren 1581—83 auf den Azoren gegen die Anhänger des Priors von Crato, des letzten portugiesischen Thronprätendenten, und half so dem hispanischen Namen die letzten Vorbern erwerben. Darum scheint ihm die Herrschaft des zweiten Philipp eine hochbeglückte und in seiner „Numantia“ heißt es sogar:

Ein König ist's, von dessen hohem Sinne
 Glorreiche Thaten ich im Geiste sehe —
 Philipp der Zweite ist's, den besser wohl
 Die unterworfen'ne Welt den Einzigen nennt.

Er ahnte nicht und sollte es zu seinem Glück nie erleben, zu welch' traurigem Ende die „glorreichen Dinge“ geführt.

Ueber seinem Gesichte liegen wieder die alten Schatten; vielleicht stand er eine Zeitlang zu Oran in Garnison und hatte in Portugal einen Liebeshandel mit einer vornehmen Dame, von der ihm eine Tochter Isabella de Saavedra

geboren worden sein soll — alles, wie Irrlichter auf Sümpfen, Funken über dunkler Vergessenheit. Sicher haben wir ihn erst wieder am 12. December 1584 zu Esquivias, wo er, noch war sein Haar braun und sein Antlitz voll Muth und Leben, Doña Catalina di Palacios Salazar y Bozmediano heirathete, ein Mädchen so vornehm und beinah so arm, wie er, von ihrem Oheim, Don Francesco de Salazar, in allen Tugenden erzogen. Und noch mehr, da ist auch sein erstes, uns erhaltenes Buch, wunderbarlich genug für einen Kriegsmann, ein Schäferroman „Galatea“, in sechs Büchern, ohne viel Originalität italienischen und spanischen Mustern, zumeist der unvergleichlichen „Diana“ des Montemahor und Gil Polo nachgeahmt, eine unerquickliche, dem Zeitgeschmack entsprechende Geschichte. Wie der treffliche Pfarrer in Don Quijote's Dorf darüber urtheilt: „muß man den versprochenen zweiten Theil erwarten, vielleicht verdient sie dadurch die Gnade, die ihr jetzt noch verweigert werden muß,“ und heute vor allem, da dieser zweite Theil, der den Dichter bis an das Ende seines Lebens beschäftigte, nie erschienen. „Dennoch,“ bemerkt Dunlop in seiner „Geschichte der Prosadichtungen“ mit witzigem Spott, „ist sie groß genug, um dem Cervantes nachsagen zu können, daß er wie eines der unterhaltendsten, so eines der langweiligsten Bücher der Welt geschrieben.“ Damit fängt der dichterische Genius in Cervantes die Schwingen zu heben an. Aus dem Soldaten wird ein Literat „in des Worts verwegenster Bedeutung,“ der nicht nur von seiner Feder zu leben beschließt, sondern allen Launen und dem Wechsel des Volksgeschmacks huldigend uns ein Spiegelbild der spanischen Literatur im Kleinen bietet und dann

mit Einem mächtigen Flügelschlage sich auf die höchste Spitze des Parnasses erhebt. Von Esquivias siedelt er nach Madrid über, wohnt dort auf der Plazuela de Matute hinter dem Collegium von Loretto und tritt so in die literarischen Freundschaften und Feindschaften der Hauptstadt ein. Damals bot die Bühne reichlichen Erwerb und in acht Jahren von 1581—1589, schrieb Cervantes zwanzig bis dreißig Schauspiele. Als er im Ausgang seiner Laufbahn noch einen letzten, halb traurigen, halb schelmischen Blick in jener wunderbar gemischten Stimmung, die sein Wesen und seine Bedeutung ausmacht, auf diese ersten Arbeiten, seine literarischen Flegeljahre, warf, wußte er ihre Zahl so wenig wie all ihre Titel, nur eins war ihm eine unverlöschbare Erinnerung geblieben, daß der Jubelruf des Volkes sie begrüßt und daß „sie ihre Bahn ohne Pfeifen, Geschrei und Loben, ohne eine Opfergabe von Gurken oder sonst werfbarren Dingen durchliefen.“

Die kleinen Scenen, wo Mann und Frau um die Oliven sich streiten, die nach Jahren der eben gepflanzte Baum tragen wird, wo die listigere Zigeunerin dem spitzbübischen Diener den gestohlenen Geldsack davonträgt — Scenen, die Cervantes als Knabe von Lope de Rueda mit Hülfe von vier Perrücken, vier Hirtenstäben und Schafpelzen hatte spielen sehen, waren längst vor prächtigeren Wundern gewichen. Naharro und die sevillanische Dichterschule entzücken ihr Publikum schon mit Engelsercheinungen, Zweikämpfen und Mauren-schlachten, ihre Bühne hat eine stattliche Versenkung und in jedem Akte ahmen sie den Blick mit fliegenden Raketen nach. Ihre Schauspieler besitzen Koffer statt der Reisefäcke, gute toledanische Schwerter statt der Weidenstöcke, Purpurmäntel, Federhüte,

Pfauenfederflügel für den Erzengel Gabriel. Der ehrliche Lope de Rueda schläft mit all seinen Schäferspielen und häuslichen Zwisten zwischen den beiden Chören in der Kathedrale zu Cordoba neben dem Erznarren Luis Lopez den ewigen Schlaf; andere Zeiten, andere Freuden! Das stolze spanische Volk will nur Könige und Fürstinnen, finstere energische Leidenschaften oder verwickelte, spitzfindige Geschichten vor Augen haben, wie einen Spiegel, in dem es sein eigenes Bild und Wesen beschauen könne. Eine gewaltige, concentrirte, stumme Leidenschaft des Stolzes und des Fanatismus loht in jedem spanischen Manne; es ist die Zeit, wo die Armada gerüstet, Antwerpen berannt wird, wo die Gerechtsame von Aragon, die letzten Freiheiten der Halbinsel, fallen, wie die Schlösser der Mauren, Alhambra und Generalife, zerbröckeln: eine düstere, mit Bewußtsein von dem größeren Theil des Volkes angenommene und genährte Wuth gegen politische wie religiöse Selbständigkeit, daß Spanien dem finstern, von Rauchwolken umschatteten Haupt des Aetna gleicht, in dessen Schlunde die Dämonen das Feuer schüren — nicht zwei der geringsten sind die Inquisition und die Bühne. Wunderliche, nie wiedergekommene Verbindung! Hände, welche die zierlichsten und anmuthigsten Verse geschrieben, Lope de Vega's Hand, haben das Schwert gegen die Engländer geführt und die Befehle zu den Autos da Fé unterzeichnet. Noch mehr vielleicht, der seine, scherzhafte Sinn, der jede Seite des „Don Quixote“ besetzt, kann sich im Augenblick in den wildesten Fanatismus umwandeln und das Auge, dem an Klarheit und Erkenntniß in die Tiefe aller Wesen damals nur Eins auf Erden gleichkam, das William Shakspeare's, die Welt nur wie

durch einen Nebel von Blut und den Rauch unzähliger Scheiterhaufen betrachten.

In dieser Gesinnung bestieg die Muse des Cervantes die Bühne, wenn wir nach den zwei einzigen Stücken urtheilen dürfen, die uns aus dieser Periode erhalten sind: das „Leben in Algier“ und „Numantia“. Es heißt, daß er noch im Bagno das „Leben von Algier“ geschrieben, wechselnde Scenen, die er dort gesehen. Ja, da ist er selbst auf der Bühne, ein Soldat Saavedra, der mit andern die Leiden der Sklaverei beklagt und das Vaterland zur Rettung seiner besten Söhne, zum beständigen Krieg gegen die Türken aufruft. Wie anschaulich, wie schmerzlich rührend ist der Sklavenverkauf auf dem Markt geschildert, wo das Weib vom Gatten, die Kinder von der Mutter gerissen werden, die ihnen nur nachrufen kann, Gott treu zu bleiben — nichts mehr, Alles erstickt von unendlichen Thränen; Dinge, die in ihrer schrecklichen Realität ein Pathos ohne Gleichen haben. Andern, die wie Pedro Alvarez entfliehen, stehen die Gefahren der Wüste bevor, die Cervantes erduldet, als er den Fluchtversuch nach Oran wagte und ihm kein Löwe, wie seinem Helden, den sichern Pfad zeigte. Darüber verliert denn freilich die Haupthandlung an Werth und Interesse: die unglückliche, vielbedrohte Liebe des Aurelio zur Silvia; wie er von seiner Gebieterin Zara, wird sie von ihrem Herrn Zuf begehrt; Gegensätze, die er noch einmal in seiner Novelle von Ricardo, dem „großherzigen Liebhaber“ geschildert hat. Aber während sie in der Erzählung den rechten Mittelpunkt des Ganzen durch die treffliche Charakterisirung Aller und die Schürzung des Knoten gerade in diesem Verhältniß bilden, haben sie in dem Drama nur

einen fahlen Schein, ausgeblaßte Farben, und die Einführung allegorischer Wesen, auf die Cervantes so stolz zurückblickt, nimmt ihnen vollends Gang und Ton der Tragödie. Was sind „Nothwendigkeit“ und „Gelegenheit“, die den starren Sinn eines christlichen Ritters, wie dieser Aurelio ist, beugen wollen? Nicht so hatte einst Aeschylos seine Eumeniden, den Schatten des Darius und Kraft und Gewalt unter die Sterblichen gesandt, Wesen von unsagbarer Hoheit und Schrecklichkeit, die nichts mit den ausgeklügelten, sophistischen Drahtpuppen eines katholischen Spaniers zu thun haben; eines Spaniers der Inquisition, der nur dann Flammenworte findet, wenn er das Kreuz erhebt, den Maurenkrieg predigt oder ein sich selbst vertilgendes Numantia schildert. So ist auch im „Leben von Algier“ die Schlußscene nicht ohne Wirkung und Größe: alle Sklaven sind auf der Bühne, das Almosenschiff in Sicht und nun ein allgemeines Niederfallen, alle Augen und Herzen gen Himmel, ein Gebet um Freiheit auf allen Lippen. Zusammenhangslos, wirt, nur Genrebilder aneinander reihend, bietet dies Schauspiel doch in seiner Tendenz eine gewisse Einheit: es will die Theilnahme des Volkes für die Christensklaven gewinnen, den Haß wider die Mauren entflammen, der Soldat von Lepanto ragt beständig mit stählernem Helm über den Schriftsteller empor. Er glaubt und Alle sollen es mit ihm glauben: „daß dies Osmanenreich, das nur unsere Sünden emporgehoben, nicht dauern werde“, darum ist ihm die endliche Vertreibung der Mauren aus Spanien — eine der thörichtsten und grausamsten Thaten, die je ein König verübt — im Gegentheil „ein hochherzig kühner Entschluß“, den „eine göttliche Eingebung“ Philipp III. ein-

geflößt und er ruft aus: „Erhebe Dich, unbefiegbarer König und reinige Spanien von den Mauren . . . diesen stachelichten Dornbüschen, die es zerreißen, denn es ist das einzige Asyl auf der Welt, wo die Lehre des Heilands noch geborgen und verehrt ist.“

Mehr als einmal haben deutsche Aesthetiker die „Numantia“ des Cervantes gepriesen, sie ebenso großartig erfaßt als harmonisch geordnet genannt, es ist aber ein steifes, frostiges Werk, dem nur sein akademisches Kleid dies Lob erworben. Scipio, des langen Kampfes müde und den Muth der Numantiner fürchtend, schließt die Stadt mit Wall und Graben ein; Boten, die um Frieden bitten, weist er zurück, wie die Herausforderung eines Numantiners, der von seinem Kampfe mit einem Römer das Geschick der Stadt abhängen lassen will. So umdrängt, von den Göttern verlassen, von herausbeschworenen Todten dem Verderben geweiht, erliegen die Einwohner dem Hunger; um der Geliebten Brot zu bringen, stürzt der Liebende in das römische Lager und kommt sterbend mit der geringen, blutig erkauften Beute zurück. Auf den Rath des Feldherrn Theogenes wird auf dem Marktplatz ein Scheiterhaufen errichtet, alle Kostbarkeiten werden in die Flammen geworfen und in einem entseßlichen, gegenseitigen Gemekel sterben Kinder, Frauen, Männer; der Einzige, der Alle überlebt, ein Knabe Viriathus, springt, als die Römer nahen, vom Thurm herab — nur über Leichen kann der stolze Scipio triumphiren. Diese Darstellung gleicht in ihrer Feierlichkeit, dem meist getragenen pomphaften Stil in Ottaven, ihrem, ich möchte sagen, leiblichen Entsetzen und Nervenschauer, wenn Väter ihre Kinder fast auf der Scene ermorden, andere vor

Hunger sterben und die Mutter dem Säugling zuruft: „Du trinkst Blut statt Milch“ — durchaus jenen „beispiellosen Blutgerichten“, zu denen Don Philipp's „ganzer Hof feierlich geladen“. Dies abgezogen, gehen die Helden der „Numantia“ auf äschyleischen Chklopenstelzen, gleichsam mit einer Trompete in der Hand, um Spaniens Ruhm und ihren Fanatismus der Welt zu verkündigen. Trotz alledem, Respekt vor diesem vulkanischen Ausbruch der Vaterlandsliebe und des nationalen Stolzes! Bedenkt, wie er auf ein Volk wirken mußte, in dem der Niedrigste ein altkatholischer Christ, „so vornehm wie der König und vielleicht noch mehr“, ein geborener Herr der Welt sich zu sein dünkte; ein Feuer loht dann durch diese frostigen Ottaven und belebt sie, wie der Signalkruf die spanischen Bataillone bei St. Quentin, so schreiten sie vor, unwiderstehlich, im hochmüthigen Siegesbewußtsein, steif, aber immer grandios, denn zuletzt . . .

Ein Zeichen nur hat diese That gegeben
 Wildkühner Tapferkeit, die Spaniens Söhne,
 Die Enkel dieser Männer, einst beweisen
 In künft'gen glücklichern Jahrhunderten.

In ähnlicher Weise mag Cervantes die „Seeschlacht“ gedichtet und aufgeführt haben, aber das Theater ist nicht sein Gebiet. Sein Talent drängt ihn durchaus in die epische Darstellung, in die breite Schilderung des Zuständlichen hinein, seine Beredsamkeit hat beständig rhetorischen Schulkstaub auf ihren Fittigen, auch wenn sie sich scheinbar am freiesten und kühnsten erhebt, er ist kein tragischer Poet, sondern besitzt nur ein gewisses dunkles Colorit für mächtige Leidenschaften; eins fehlt ihm ganz: die Erkenntniß der Liebe, das Verständniß eines Frauen-

herzens. Weder in seinen Dichtungen noch in seinem Leben läßt sich der entscheidende Punkt aufweisen, wo das Weib bestimmend in seine Entwicklung hineingreift, wie wir es von Shakspeare und Göthe, von Tasso und Byron wissen, Cervantes bleibt den Frauen gegenüber kühl und kaustisch — Don Quirote, der mit der Liebe zu Dulcinea im Herzen, der idealsten und reinsten, die je aus Welkenrosen und Aetherglanz geträumt, in Wirklichkeit mit Matritorne auf den Brettern im Heuschober sitzt und redet.

Ganz streift auch der größte Genius die Fesseln, die ihm seine Zeit und die Noth des Lebens anlegen, nicht von sich ab, am wenigsten kann es dieser armselige, mit Schulden fortwährend belastete Cervantes wagen, auf eigenen Füßen stehen, der Menge gegenüber eine eigene Meinung haben zu wollen. In seinem Geiste ist es freilich die Poesie, „deren Allmacht die ganze Schöpfung umfaßt, der die Meere ihre Abgründe und die Ströme die Geheimnisse ihrer Quellen enthüllen, der die Pflanzen wegen ihrer verborgenen Kräfte, die Bäume wegen ihrer Blüten und Früchte, um ihrer Kostbarkeit willen die Edelsteine huldigen“ — aber ach, arme Dulcinea von Toboso, wenn Du in's Leben trittst, haben auch Dich die türkischen Zauberer in eine häßliche Magd verwandelt, die am besten „Schweinefleisch einzupökeln“ versteht, Schweinefleisch für Schuster und Schneider! Und endlich, wie lang ist der Bohn für dieses ewige Opfern des Ideals! Cervantes verzweifelt, länger von diesem Verdienst, der vielleicht auf Monate ganz versiegte, in der Hauptstadt bestehen zu können, er denkt an Amerika, an jene große Zufluchtstätte aller Unglücklichen, und will hinüber, als ihm Don Antonio de Guevara, der Hauptproviandcom-

missar bei den indischen Flotten und Heeren, eine nicht eben bedeutende, doch einträgliche Stellung in seiner Verwaltung zu Sevilla anbietet. Im Augenblick ist Cervantes entschlossen — „leb' wohl, Madrid! lebt wohl, ihr Volkstheater, wo der Dummheit der Weihrauch dampft und täglich hunderttausend Albernheiten gesprochen werden!“ Ohne Kummer, ohne innern Zwiespalt, wie es scheint, gibt er seinen noch so jungen Dichterruhm für die Hoffnung eines beschränkten, stillen, sichern Daseins auf, entsagt zehn Jahre lang, 1588—1598, der Dichtkunst und hat selbst nachher, zu der ersten Liebe zurückgekehrt, nicht einen Seufzer über diese verlorene Zeit, immer mäßig sein Kühler, wägender Verstand das Auswallen der Leidenschaft, so daß er gefaßt an die Stelle tritt, wohin das Geschick ihn ruft: ein unerschrockener Soldat selbst auf verlorenem Posten.

Wer es liebt, den seelischen Entwicklungen der Dichter und Künstler nachzugehen und ihre ersten, meist verwischten Spuren auffuchend, so annähernd das Räthsel des Genius zu lösen, findet an Miguel Cervantes ein wunderbares Phänomen. Allerdings mit manchen Lücken, aber doch leidlich über die äußern Wechsel seines Lebens unterrichtet, vor uns so viele, mannichfaltige, in Zweck, Form und Inhalt verschiedene Schöpfungen seines Geistes, werden wir zu dem Glauben verleitet, mühelos zu entdecken, wie dieser Mann geworden. Umsonst — er ist da, plötzlich, ohne Vorgänger, ohne Vorspiel, seinem Aufgang fehlt Morgenröthe und Morgendämmerung. Denn nach der „Galatea“, die, durchaus nicht original, in Erfindung und Süße der „Diana“ nachsteht, den zwei Schauspielen, die, ihren rhetorischen Pomp beiseite, nach Schad's Urtheil

sich nicht wesentlich von denen eines Zeitgenossen La Cueva unterscheiden (Schack „Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien“ I, 337), nach der Muße in Sevilla erscheint der erste Theil des „Don Quixote“. Wohin man auch sieht, dem Auge begegnet stets die vorn übergeneigte, mittelgroße Gestalt, einhändig, mit dem Adlergesicht, im dunklen Kleid und der breiten weißen Krause, nichts mehr, nichts weniger; dieselbe entsagende, betrachtende Stimmung, die das Leben, wie es ist, wiedergiebt, und nur den Narren verlangen läßt, daß es anders sein solle, die jegliches Geschick hinnimmt, thränen- wie freudenlos, und allem, dem Erhabenen wie dem Lächerlichen gegenüber, auf der zuckenden Lippe das ungesprochene Wort hat: Trödel!

Von dem Leben des Cervantes in Sevilla hat sich keine sichtbare Spur erhalten. Sein Amt beschäftigte wohl zumeist seine Zeit, seine Kenntnisse in der Jurisprudenz mögen ihm erlaubt haben, auch die Geschäfte von Privatpersonen zu führen. Zuweilen ist er auf Reisen, die Steuern einzutreiben und lernt so in eigener Erfahrung jene Bierden der spanischen Landstraßen, Mauleseltreiber und Bettler, kennen, seine wie Murillo's Lieblinge; einmal kehrt er in Geschäften nach Madrid zurück. Das lustige, bewegte Treiben einer großen Handelsstadt hat die Bewohner Sevilla's zu den scherzhaftesten, muthwilligsten und freisinnigsten Leuten in ganz Spanien gemacht, der Verkehr mit der Welt ihnen die spanischen, grandiosen Ecken und Härten abgeschliffen, überall ist in seinen Straßen mehr Lebenslust, Ungezwungenheit, in seiner Kathedrale ein leichteres Christenthum als zu Madrid, in der Nähe Don Philipp's. Maurische Uebertreste an Thürmen,

Thoren und Plägen, Sagen einer reichen geschichtlichen Vergangenheit, Menschen wie der „Verführer von Sevilla“, unser aller Freund seit Mozart's Oper, schaffen aus dem dortigen Leben ein Etwas, das dem Finale des ersten Actes von „Don Juan“ gleicht. Cervantes trifft ähnliche Menschen, einen gewissen Loaysa, der in Klugheit und List, eine Frau zu bethören, es mit Jedermann wagen kann und in seiner Bettlerkleidung, mit seiner schlecht besaiteten Guitarre in das festverschlossene Haus des eifersüchtigen Carrizales dringt, seine junge, stille Frau, Doña Leonor, zu bethören. Welch' rührende, liebliche Erscheinung; bei allem natürlichen Verlangen, einmal ein anderes Antlitz, als das ihres alternden Gatten zu erblicken — einen tiefen Zug der Neue in den sanften, duldbenden Zügen, wenn sie, durch den Tod von ihm befreit, statt in die Welt und die Arme des Geliebten in die Zelle des Klosters eilt . . dem leichtsinnigen, Cavalier gegenüber ein spanisches Heiligenbild mit jenen katholischen Augen, die so von Erdenlust wie von Andacht glühen und brennen können. Ist Sevilla vor allen die Stadt der „Burlador's“, der Verführer? La Cueva, ein Sevillaner, dichtet den ersten „infamador“, wie Schack angiebt; Tirso de Molina benützt die alte Stadtsage und lebende Vorbilder zu seinem „Don Juan“, Cervantes erzählt in seinem „Eifersüchtigen Estremadurer“ wahrscheinlich eine wirkliche Begebenheit. Hier findet er, auf der letzten Stufe der socialen Leiter, auch jenes Ideal spanischer Romantik, eine organisirte Bettler- und Spitzbubenrepublik, ein Ding, das im Ausgang des 17. und im Beginn des 18. Jahrhunderts, freilich verblaßt und fadenscheinig geworden, auf den Fahrstraßen jEnglands wieder erscheint und zu tausend

Balladen und londoner Straßenliedern verbraucht wird, hier aber in der iberischen Halbinsel, ein durchaus vaterländisches Gewächs ist, zu dessen Verherrlichung sich Malerei und Dichtkunst die Hand gereicht.

Auf einem Bilde Murillo's sitzen zwei Betteljungen, schmutzig und braun im Gesicht, mit wirrem schwarzen Haar, aber mit klugblickenden verschmigten Augen und spielen Karten; ich weiß nicht, wie ihre Gnaden heißen, denn sie stammen sicherlich von alten Christen, allein sie haben eine täuschende Ähnlichkeit mit jenen gescheidten Burschen, Rinconete und Cortadillo, die nach Cervantes an einem heißen Sommertag im Wirthshaus zur „kleinen Mühle“ auf der Straße von Castilien nach Andalusien sich trafen und als ganze Baarschaft für die Irrfahrt des Lebens ihr altes Christenthum, eine zerdrückte wallonische Krause, eine unendlich gewandte Hand und ein Spiel schmutziger Karten besaßen. Diesem wandernden Lumpengefindel einen Platz in der Literatur verschafft zu haben, ist der Ruhm eines spanischen Granden; Don Diego Hurtado de Mendoza, ein großer Kriegsmann und verschlagener Politiker, mit dünnen, zusammengekniffenen Lippen und von der „Kreuzspinnennatur“ Alba's, hat in seinen Studentenjahren zu Salamanca die Geschichte eines Müllerburschen Zazarillo vom Flusse Tormes, im Geschmack unserer Volksbücher vom Eulenspiegel, beschrieben und alle strebenden Genies unter dieser namenlosen, dunkeln, von Staub, Lastern und Lumpen starrenden Masse der Landstreicher bis auf Gines Pasamonte herab, den Don Quijote's Lanze von den Häschern befreit, zur Nach-eiferung entflammt. Die Statuten dieser Gesellschaft, das Gemisch von Spitzbüberei und Aberglauben in ihren Mit-

gliedern schildert Cervantes ergötlich in den Abenteuern Rinconete's und Cortadillo's; in ihm wie in Esteban Murillo ist derselbe Zug, die reale Welt mit dem Ideal auszuföhnen, und scheint es zuweilen, als überließen sie sich nur der Nachbildung der rohen und ungesügten Wirklichkeit, so enthebt doch die Farbenpracht des einen und der Humor des andern ihre Schilderungen dem Gemeinen.

Indessen ging es zu Ende mit König Philipp. Einst hatte er die Armada gegen England gesandt, jetzt mußte er erleben, daß englische Schiffe unter dem Grafen Essex seine reiche Stadt Cadix plünderten, und trug so, melancholisch, ein Feind der Gespräche und Geschäfte, seine Krankheiten und Verdrießlichkeiten seit Jahren den einen Tag nach Aranjuez, den andern nach dem Escorial, durchaus eine mittelmäßige Natur, die traurig und kläglich wie eine niederbrennende Kerze erlosch. Mit seinem Tode verschwindet Cervantes aus Sevilla, sei es, daß eine neue Verwaltung in dem Indischen Rathe ihn seines Dienstes entließ, sei es, daß der fröhlichere, der Kunst geneigte Sinn Don Philipp's III. in ihm, wie in allen Poeten Hoffnungen auf ein goldenes Zeitalter der Literatur erweckte. Ein unglücklicher Zufall wird ihm überdies die Führung seines Amtes verleidet haben. Navarrete erzählt in seiner vortrefflichen Biographie des Cervantes, daß er einem sevillanischen Kaufmann eine kleine Summe eingezogener Steuern zur Zahlung an die Staatskasse anvertraut habe, dieser aber mit dem Gelde verschwunden und Cervantes, zu arm, um den Ausfall aus eigenen Mitteln zu ersetzen, der Veruntreuung öffentlichen Gutes angeklagt und in Haft gebracht worden sei, eine Haft, die ihm seine Feinde seitdem nie vergessen haben und der er nur durch

Bürgerschaft entgangen. Eine noch größere Dunkelheit hüllt ihn für die nächsten Jahre ein, als sie schon ein und ein anderes Mal die Bahn seines Lebens bedeckte. Die Sage bringt ihn aus dem Straßenleben von Sevilla nach den Dörfern der Mancha, in das schwarze Gebirge der Sierra Morena, auf das sagengefeierte Feld von Montiel, darüber die blutigen Schatten Pedro's des Grausamen und seines Bruders Heinrich von Trastamara wandeln, in das weltbekannte Dorf Argamasilla zu Don Quijote's Haus. Nach einem Streit, den er mit den Bewohnern des Orts gehabt, hätte ihn der Alcalde in das Gefängniß werfen lassen, dort sei der „Don Quijote“ begonnen; wenigstens schrieb er in jener Zeit daran, ein Mann in den Fünfigern, wie sein Held. Lange nachher stritt Toboso, der Geburtsort Dulcinea's, mit Argamasilla in heftiger Fehde um die Ehre dieses Aufenthaltes, als dieser Miguel Cervantes für Spanien das bedeutete, was Homer für Hellas, und es die Kläglichkeit und Verschollenheit seines Daseins vor der Nachwelt aufzupuzen galt. Denn in Wahrheit ist es ein mühseliges Zagen nach Glück und Gunst, ein unbelohntes dazu! Als er 1603 an dem jungen Königshofe zu Valladolid erschien, fand er trotz redlichster Bemühung keine Anerkennung seiner Verdienste, nirgends ein offenes Ohr; so blieben ihm nur die „immergetreuen“ Freundinnen, die Musen, und das zuckende Lächeln auf der Lippe. Im Jahre 1606 ging er mit dem Hofe nach Madrid zurück, um es nur noch einmal zu verlassen, jene Oestern 1616, wo er nach Esquivias seinem Tode entgegenritt. Da stand eines Tags König Philipp auf dem Balkon seines Schlosses und sah am Ufer des Manzanares einen Studenten eifrig in einem Buche lesen und sich doch

beständig in seiner Lektüre durch unaufhaltsames Gelächter unterbrechen. „Señor“, sagte der König zu dem Höfling an seiner Seite, „entweder ist dieser Mensch ein Narr oder er liest den Don Quijote.“

Es hatte nämlich 1605 ein Buchhändler zu Madrid, Juan de la Cuesta, die „sinnreiche Geschichte des edeln Manchanners“ herausgegeben, seine Exemplare waren in wenig Monaten verkauft; noch in demselben Jahre erschien zu Valencia eine andere Ausgabe. Nicht der Werth des Buchs allein bewirkte diese rasche Verbreitung; bei den spanischen Literaturhistorikern hat sich die Meinung erhalten, Cervantes hätte eine Flugschrift über seinen Roman ausgehen lassen, in der er leise, aber doch bestimmt genug andeutete, daß in diesem scheinbar so lustigen Werke die schärfsten Satiren gegen angesehene Personen des Hofes enthalten wären: eine Behauptung, die bei unserer unvollkommenen, bruchstückartigen Kenntniß der damals gebietenden Persönlichkeiten weder geleugnet noch bewiesen werden kann. Ich denke, daß jene berühmte Rede Don Quijote's von den zwei Geschlechtern in der Welt — „den einen, die von Königen und Monarchen abstammend, von der Zeit nach und nach vernichtet worden sind, daß sie, wie die Pyramiden, in einen Punkt enden“ — und den andern, „die aus niedriger Herkunft entspringen und nach und nach zu vornehmen Leuten aufsteigen“, das weitere Gespräch mit Sancho Pansa bis zu dem „neuen Grafen“ herab, der stets seinen Barbier mit sich führt . . daß dies Alles von den damaligen Lesern auf den Minister des Königs, Don Francesco Gomez, Herzog von Lerma, und den verwegenen Emporkömmling Rodrigo Calderon gedeutet wurde. Kaum dürfte ohne diese versteckten

Anspielungen ein Buch solche Popularität gewonnen haben, von dem der Kenntnißreiche, gebildete Herzog von Bejar sich so wenig versprach, daß er nicht einmal die Widmung desselben annahm und nur ungern und widerwillig dem Dichter die Vorlesung eines Kapitels gestattete. Diese Vorlesung stimmte ihn freilich um, daß er nun selbst die Ehre erbat, die er vorhin verschmäht, die Kritik aber verhielt sich feindlich gegen den edeln, scharfsinnigen Ritter und Lope de Vega schalt das neue Werk mit dem Horazischen Worte: „Papierdüten, darin man Pfeffer und andere Gewürze durch die Welt schickt.“ Denn, die politische Satire und den Spott gegen die Ritterbücher beiseite, ist dieser „Don Quijote“ eine einschneidende, zuweilen ungerechte Kritik auch der literarischen Bewegung, vor allem des Theaters. Wie hätte Cervantes auch zu so vielfachen Zurücksetzungen, der Verdrängung seiner Dramen von der Bühne durch glücklichere Nebenbuhler, der Geringschätzung seines Genius geduldig und versöhnlich schweigen können? Einmal mußte er zeigen, daß seine Sprache ein so gutes Schwert wie der toledanische Stahl an seiner Seite; nicht umsonst hat der Verkehr in Sevilla ihm die schwere Zunge gelöst und er in sich selbst empfunden, wie er vom Lehrling zum Meister herangereift.

Während seines Aufenthalts in Sevilla hatte sich jener außerordentliche Mensch, das „Wunder der Natur“ und in der Reichthigkeit seines Verses sicher „der Einzige“ unter den Dichtern, Lope de Vega, die Volksbühne erobert. Seine und seiner Nachfolger bunte, schimmernde Komödien mit zahllosen Wandelungen, Wundern und Verkleidungen, durchaus Novellen in Versen und Dialogen,

wurden bald der pathetischen „Numantia“ mit ihren langweiligen Allegorien und dem Kothurngang Scipio's vorgezogen — „aber“, wird der verständige Kanonicus im 48. Kapitel des „Don Quijote“ ausrufen, „welche Aberrationen sehen wir jetzt an jedem Tage? In der ersten Scene ein Kind in Windeln, das in der zweiten schon ein härtiger Mann ist; Komödien, deren erster Akt in Europa beginnt, der zweite die Handlung in Asien weiterführt und der dritte sie in Afrika beschließt. All diese Dinge haben weder Hand noch Fuß und die Fremden“ — er kann nur die Italiener meinen —, „die sehr genau die Gesetze des Drama's beobachten, halten uns mit Recht für unwissende Barbaren.“ Kein Zweifel, daß Cervantes den strengen, akademischen Stil der Griechen, wenn auch mit einigen Aenderungen und dem Aufgeben des Chors, dem Volksschauspiel vorzog; sein Lieblingskind, die „Numantia“, trägt dies Gewand, die drei Trauerspiele des Supercio Argensola, die er so sehr erhebt, zeichnen sich allein durch das Pathos ihrer Sprache, gewisse leidenschaftliche „Ungeheuerlichkeiten“ aus, worin Cervantes die „tragische Furcht“ setzt, sie haben etwas von der Macht und alle Fehler des Aeschyleischen Drama's.

Die Dichtkunst überhaupt, was ist sie, was will sie nach Cervantes? „Ja,“ sagt er in der Vorrede zu seinen Novellen, „man ist nicht immer in der Kirche, die Kapellen sind nicht immer gefüllt und nicht immer betreibt man die Geschäfte, sie mögen nun so wichtig sein, wie sie wollen, sondern es giebt Stunden der Erholung, wo der ermüdete Geist ruht, und darum pflanzt man Lusthaine, sucht Quellen, ebnet Hügel und baut mit Sorgfalt schöne Gärten —“ darum, man liebt es zwischen den

Zeilen, schreibe ich meine Novellen und Romane, darum, fährt Thomas Rodaja, sein „gläserner Licentiat“ fort — „sind dem Staate die Schauspieldichter so nöthig, wie Wälder, schöne Ausichten und alle Dinge, die ein anständiges Vergnügen gewähren.“ Oben lafet ihr, was dem Ideal nach die Poesie bedeutet, jetzt seht ihr sie zur Erde herabgestiegen, brotbettelnd mit Meister Peter, dem herrlichen Puppenspieler, mit Zigeunern und weissagenden Affen umherziehen. Oder hat sie selbst in dieser Verklümmung noch das Zeichen ihres Adels auf der Stirn, wie unverlöschlich über Don Quirote's Haupte, mag es immer jenes wunderbare Barbierbecken, der Helm des Mambri, bedecken, die Flamme der Idealität loht? Gewiß, erwiedert der Dichter, denn sie hat einen Zweck, zu bessern und zu veredeln, sie ist eine Tugendsschule im erhabensten Sinne „und könnte ich dir nicht in allen meinen Erzählungen die saftige und köstliche Frucht zeigen, die daraus spriest, würde ich mir die Hand abschlagen, mit der ich sie geschrieben.“ Die moralische Tendenz macht den Werth der Dichtkunst aus, nicht die Freiheit und Kunst, mit der sie das Leben in den schönen Schein erhebt, darin begegnen sich die beiden größten komischen Dichter der Romanen, Molière und Cervantes. Die Gestalten des Cervantes schreiten nicht für sich zum Leben oder zum Tode, an euch gehen sie vorüber und jede sagt: betrachtet uns! Darum ist der Dichter mit Recht stolz darauf, daß sie euch Edles und Gutes lehren und hat jenen Censor nicht zu fürchten, den er so gern zum Beurtheilen aller Schauspiele einsetzen möchte, damit Sittenlosigkeit und Unsinn von der Bühne verbannt und nur Komödien „zur Anfeuerung der Tugend“ darauf gespielt

würden. In dem Wechsel seiner Geschicke ist eben allein seine Tugend aufrecht geblieben, was Wunder, daß sie ihm das Höchste und, was wir Glück und Leid nennen, nichtiger, vorübergehender Trüdel ist?

Die letzten Jahre seines Lebens hat Cervantes ausschließlich den Musen geweiht. Da sitzt er in stiller Zurückgezogenheit, arm, aber durch edle Freunde, den „großen“ Grafen von Lemos, Bernardo de Sandoval, dem „Keiner an Erbarmen gleichkommt“, Pedro de Morales, „bei dem mein Unglück ein Asyl gefunden“, vor äußerster Dürftigkeit geschützt, die langsam aufgehäuften Schätze zu kostbaren Gebilden verarbeitend, in rastloser Thätigkeit, bis zu Ende ein Mann mit Adleryügen — „ein Vulkan, der unter schneeiger Decke flammende Lavaströme birgt.“ Den Wunsch, zum Grafen von Lemos nach Neapel zu reisen, gab er auf, als er von den beiden Argensola, die im Dienste und nah befreundet mit diesem waren, keine ermunternde Aufforderung zu kommen erhielt; er eignete sich auch kaum mit seiner satirischen Laune, einem gewissen, vornehmen, echt castilianischen Selbstgefühl für den Hof eines mächtigen Granden. So erschienen seine „Zwölf moralischen Erzählungen“, zum Theil in Sevilla begonnen, 1613 zu Madrid. Wenn ihm die Götter wohlgevollet, hätten sie ihn an diesem 13. Julius, an dem er ihre Widmung dem Grafen schrieb, sterben lassen mit den drei Titeln seines Ruhmes: Numantia, Don Quijote und diesen Novellen. Was ihm noch vom Dasein übrig blieb, war ein Kelch voll Bitterkeit und Galle, ja was er selbst in diesen Jahren schuf, wirft nur Schatten auf das Gedächtniß seines Namens, jene traurigen Schatten, welche neben dem Genius als Zeugen

seiner Endlichkeit wandeln, in ihrem Schweigen doch so beredt.

Die Kluft, die sich zwischen den verschiedenen Werken des Cervantes findet, ihr scheinbarer gegenseitiger Widerspruch ist mehr als einmal Stoff ästhetischer Abhandlungen geworden und je helleres Licht, je weniger Schatten er in dem großen Poeten gesehen, desto schärfer hat der spätere Erklärer die Annahme vertheidigt, das Gute gehöre ganz dem Genius, das Mittelmäßige der gedrückten Stellung, der Armuth seiner leiblichen Erscheinung, den Zeitumständen an. Freilich geht durch die Seele des Cervantes der große Riß, das Wundmal und Erkennungszeichen der Humoristen; wir wissen aus seinem eigenen Munde, daß die Poesie zwei Häupter trägt, wie der Janusgott der Römer; aber nun behaupten wollen, er würde nie seine späteren Schauspiele, nie Persiles und Sigismunda's Leiden gedichtet haben, wäre er zufällig vornehm und begütert gewesen, heißt den Mann wie seinen Genius verkennen. Mir ist er wie Shakspeare immer ein ganzer Mensch, ihrer sind ihre Genialität und ihre Fehler; gereichen Schlachtstaub und Blutstropfen, die an den stählernen Waffenstücken der Helden kleben, weil sie ihren Glanz trüben, ihnen zur Unehre? Daß sie irrten, beweist uns eben ihre Menschlichkeit, nehmt diese fort, was bedeuteten, was wären sie euch? Namenlose, stumme Geschöpfe trotz ihres Gesangs, meinetwegen Seraphim und Cherubim, aber doch Wesen ohne Antlitz und Geberde, unverstanden und nutzlos für uns.

Und nun gar Cervantes, der nur zu tief im „Sumpf der Erde“ steckt, da ihn seit dem Erscheinen der ersten Bücher seines „Don Quijote“ die darin angegriffenen

Dichter, Männer von erlauchtem Namen, wie Gongora, Villegas, Lope de Vega, mit ihren Pfeilen verfolgen. Ihnen mag seine „Reise zum Parnas“ zur Antwort dienen, wie er selbst sagt „nach dem Muster des Cesare Caporale von Perugia“, geschrieben, ein Gedicht in Terzinen, acht Bücher mit einem prosaischen Anhang.

Von Madrid — so beginnt Cervantes diese Reise — wandert er zu Fuß nach Carthagena und findet dort ein Schiff, das bereit ist, ihn nach dem Parnas zu tragen; ein merkwürdiges Schiff, eine Galeere, vom Kiel zum Mastkorb aus Versen gebaut. Glossen und reimlose Samben bildeten das Verdeck, Romanzen — „eine schamlose, aber ach! nothwendige Gattung, da sie sich zu Allem hergiebt,“ — die Ruderbank, auf der zwei kräftige, muskelstarke Terzinen als Haupttruderer saßen, die Brüstung endlich war aus einem Stück, einer Elegie. Aber das Meer ist stürmisch, dasselbe Meer, auf dem er einst gen Lepanto gefegelt. Die Dichter, welche alle auf Apollo's Liste eingeschrieben sein wollen, erregen den ersten, Neptun, den ihr Geschrei stört und der eine vortreffliche Gelegenheit sieht, alle schlechten Poeten zu vernichten, einen zweiten gewaltigern Sturm. Einer berühmten Stelle der „Zufaden“ des Camoëns wird Cervantes die Erscheinung der Venus mit den Grazien und Musen in dieser Noth verdanken; alle, die den Göttinnen „eine Hyperbel geopfert“, werden von ihnen in Schläuche verwandelt und kommen so gerettet zum Fuß des heiligen Berges. Dort entbrennt schließlich eine Schlacht zwischen den guten und schlechten Dichtern — eine sehr allgemein gehaltene, literarische Satire, die in ihrer Farblosigkeit auf jeden Tag paßt und darum keinen recht trifft, ohne den ergreifenden poetischen

Zorn des Aristophanes in der phantastischen Komödie von den „Fröschen.“

Der profaische Anhang zum Gedicht soll das Publicum für die acht Komödien des Verfassers, die er bereit ist, herauszugeben, da sie kein hochmüthiger Schauspieldirektor hat aufführen wollen, im Voraus gewinnen. Ein echt menschlicher, rührender Zug waltet darin . . . der greise Cervantes kann die Triumphe der Jugend nicht vergessen, wie Don Quixote beim Geräusch der Waffen, so springt auch er auf, wenn er im Theater lauten Zuruf den glücklichen Dichter belohnen hört. Denn die Bühne ist für ihn jene noch unbekante, aber namenlos herrliche „That-handlung“, die der edle Manchanoer sucht, und zugleich für seine leibliche Dürftigkeit die vor Sancho Pansa's Augen gaukelnde „Insula.“ Seine acht letzten Komödien und ebenso viel Zwischenspiele sind nicht, wie 1749 ihr Herausgeber Blas Nasarre behauptete, um die Weise Lope de Vega's durch Thorheiten und Uebertreibungen zu überbieten und zu verspotten, sondern in der sehr bestimmt und mit Stolz des Genius ausgesprochenen Meinung geschrieben, auch in dieser volksbeliebten Darstellung den Preis zu gewinnen. Mit dem Bewußtsein, an einer Stelle für alle Zeit der erste zu sein, hat Cervantes den verhängnißvollen Irrthum eingesogen, überall als Cäsar auftreten zu können. Lope's Leichtigkeit und zierliche Nachlässigkeit artet bei ihm in zusammenhangslose Flüchtigkeit aus, den Handlungen fehlt der Schwerpunkt, den Charakteren Grundlage und Einheit. Wieder schildert er — nach unserer modernen Kunstsprache in „dramatischen Gemälden“ — die Bagnos von Algier, Spießbubenscenen, Liebesnovellen, die aber meist, im Gegensatz zu der

spanischen Komödiensitte, ohne Heirath schließen. So berührt er Alles, er schreibt dem Schauspieler in Molière's Weise die äußerlichen Bedingungen seiner Kunst, Anstands- und Deklamationsregeln vor, ohne je wie Hamlet seiner idealen Bedeutung zu gedenken, nur ist seine Hand nicht immer eine zauberische, beseelende Hand, zuletzt wird sie, wie seine Feinde versichern — „sich doch besser für Prosa als für Verse schicken.“

Glücklicher als die Komödien sind ihm die Zwischenstücke gelungen. In diesen leicht hingeworfenen Scenen athmet das spanische Volksleben und lacht diese Lumpengrandezza mit castilianischem Anstand über sich selbst. Ein Soldat bewirbt sich da um eine Scheuermagd und jagt in seiner Eifersucht Teden von dem Hause seiner Geliebten fort, um schließlich doch von ihr verschmäht und von einem Untersacristan ausgestochen zu werden. Oder es kommt Don Noldan zu dem betäubten Sarmiento — „wie geht's Euer Gnaden?“ „Schlecht“, erwidert der, „meine Frau, Doña Beatriz, ist eine entsefliche Schwägerin.“ „Nichts weiter?“ entgegnet Noldan, „da laßt mich nur machen.“ Sarmiento führt ihn in sein Haus, nach einer Viertelstunde wilden Gezänks, ist Doña Beatriz athemlos, fast erstickt. „Sechs Jahre soll der gute Freund in unserm Hause bleiben!“ ruft Sarmiento vergnügt. Da tritt ein Alguazil ein, erkennt in Noldan die Plage aller Wirthshäuser und Straßen in der Nähe und nimmt ihn fest. „Den wollt ihr fortführen, der eben meine Frau geheilt?“ seufzt nun verzweifelnd Sarmiento. Der Alguazil läßt Stab und Würde fallen: „das hätte Don Noldan gethan? In meine Arme, hochherziger Hidalgo, und dann schnell in mein Haus, wo eine ähnliche Krankheit wüthet.“

Damit sinkt der Vorhang; das Alles ist so sprudelnd und schimmernd wie ein Glas Champagnerwein.

Inzwischen beschäftigten größere Dinge den Geist des Cervantes: der zweite Theil des „Don Quixote“ und der Roman von „Persiles und Sigismunda.“ Es ist bekannt, daß 1614 ein zweiter Theil des „sinnreichen Ritters“ von einem gewissen Alonso Fernandez de Avellaneda, aus Tordeillas, hinter welchem Namen sich ein Geistlicher und Komödiendichter aus Aragon versteckt haben soll, zu Tarragona erschien, jetzt ein beinahe vergessenes Buch, das am besten in diesem Dunkel bliebe, so voll ist es von den größten Schmähungen gegen Cervantes, von offener Benußung seiner Erfindungen bis in das Kleinste, freilich auch — und das ist das Schlimmste, nicht ohne verhängnißvollen, traurigen Einfluß auf Cervantes eigene Fortsetzung. Denn diese sollte zunächst dem aragonischen Werke antworten und seine Richtigkeit offenbaren. Auf die Schmähungen antwortet Cervantes mit dem Stolz eines Helden: Armuth schände nicht und nicht in Wirthshaus schlägereien habe er seine Hand verloren, sondern bei Lepanto, vom Haupt zur Sohle sei an ihm „jeder Zoll ein Mann“ — und weiter mischt er in seine Erzählung den feinsten und schärffsten Spott gegen seinen unwürdigen Nebenbuhler, nur verliert er darüber seine Vorliebe für Don Quixote und erhebt, wie Avellaneda gethan, den spißbübischen Diener auf Kosten des Herrn. Zu einem bessern Ausgange führte er seine berühmten Liebenden, Persiles und Sigismunda, seine Gedanken vom Wesen der Liebe, die ihr Höchstes und Tiefstes in die Entsagung, nicht in den Genuß setzen, noch sterbend zu verklären und die selbstverspottete Schwäche seines

Herzens, die Schwärmerei für die Ritterromane, sein Erfülltfsein von ihnen unwiderleglich darzuthun. Am 31. Oktober 1615 schrieb er dem Grafen Lemos, in vier Monaten sei Persiles bereit, ihm zu huldigen, im April 1616 war das Werk beendigt, seiner Ansicht nach „das beste und vorzüglichste, das je seiner Feder entsprungen“, und nach den Ostertagen dieses Jahres sahen wir ihn sterbend von Esquivias nach Madrid heimreiten. Dort schrieb er, im letzten Ringen seiner Sterblichkeit: „In alten Liedern heißt es: den Fuß im Steigbügel — so kann auch ich mit leichter Wandlung sagen, denn ich merke schon das Herannahen des Todes. Gestern empfing ich die letzte Delung, heute schreib' ich Euch dies, edler Graf von Lemos. Ich hätte so gern gewünscht, Euch noch einmal wieder in Spanien zu sehen . . . aber die Zeit ist kurz, die Hoffnung schwindet und der Schmerz wird größer . . .“

Am 23. April 1616 starb Cervantes, 68 Jahre alt, zu Madrid, einsam und still. Nicht ganz allein, denn desselbigen Tages und wie das Herz wünschen möchte, in derselben Stunde erlosch zu Stratford am Avon im fernen England eine andere Leuchte der Welt, William Shakespeare. Merkwürdig genug, den Platz, den diese zwei einzigen Menschen seit mehr als zwei Jahrhunderten leer ließen, hat nie wieder einer betreten, es giebt keine Schöpfung des Geistes, die sich mit Hamlet oder Don Quixote vergleichen könnte.

Als Lope de Vega Carpio, Gottes und Spaniens Schooßkind, in Pracht und Herrlichkeit von dem Herzog von Gesa zu Grabe getragen ward, stand das Volk verwundert still auf den Gassen: „Ist das Frah Lope's

Begräbniß?“ Viel eher schien es das eines Königs zu sein. Ein namenloser Stein deckte dagegen im Kloster der Trinitarierinnen, was vergänglich war an Miguel Cervantes. Im Lauf der Zeit ging mehr als einmal nicht nur die Kunde von seiner Begräbnißstätte verloren, sondern verwehte auch die Hälfte seines Lebens, wie Spreu, im Wind. Hier und dort wenige, vereinzelt, zu uns noch redende Züge von echt menschlicher Heldenhaftigkeit und Geduld, die unsere Liebe und unser Mitleid erwecken, eine im Nebel der Vergangenheit erkennbare, ritterliche Gestalt: das allein ist uns von dem Menschen und seiner Irrfahrt, diesem Vorübergehendem in dem Wechsel der Dinge, geblieben, sein Werk ist ein unvergängliches, ein Hauch Gottes, der über allen Wellen des Irdischen schwebt.

Shakspeare's Weltanschauung ist tragisch, tief sinnig; bald in schwächeren, bald in lauterem Tönen klingt sie aus allen seinen Dichtungen, in der Zauberkomödie des „Sturm“ findet sich ihr schönster Ausdruck:

„Wir sind solcher Stoff
Wie der zu Träumen und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.“

Sie erfährt in diesem Schattenspiel des Lebens die menschliche That oder Schuld, denn beides ist eins, als das allein Bedeutende, fortwirkend über Tod und Endlichkeit. Aus dem Gegensatz dieser Freiheit und Höheit des Menschen mit seiner Hinfälligkeit, daß er eine Welt bewegte und zulezt „als Staub eines Fasses Spundloch verstopft“, entwickelt sich Shakspeare's Auffassung. Anders Cervantes, er verneint die Bedeutsamkeit wie die Schuld der That. Im katholischen Glauben giebt die Kirche

Mittel zur Sühnung jeder Sünde; Frauen, die ihre Gelübde brachen, nehmen bereuend den Schleier, wie Camilla und Leonor; Männer, die sich vergaßen, kehren von ihrem Schwur auf das Muttergottesbild wie magnetisch zurückgezogen zur ersten Liebe wieder, so Fernando zu Dorotea. In dieser Welt der leichten Ausföhnung, wo der bitterste Zwiespalt der Seele zu einer sich endlich harmonisch lösenden Irrung wird, können weder Phädra noch Dido, weder Ophelia noch Mignon athmen, auf diesem Boden wandelt grübelnd kein Hamlet unter Leichensteinen; flieht eumenidenverfolgt kein Muttermörder Orestes. So mannichfaltig Cervantes darum auch menschliche Leidenschaften schildert, zuletzt bleibt der Stundenweiser aller auf Nüchternheit stehen. Hüben der Katholicismus, drüben die nüchterne Alltagswelt beschränken den Blick des Dichters. Mit dem Glauben weiß der Spanier sich nicht anders abzufinden, als durch unbedingte, rückhaltlose Unterwerfung — aber das Leben und Treiben um uns, Verhältnisse und Verwickelungen, Spiele des Zufalls und unsrer Launen: was sind sie, was bedeuten sie? Und mit dieser Frage beginnt der Zwiespalt in Cervantes' Seele. Seine Erfahrung, sein eigenes Dasein zeigt ihm die Nichtigkeit unserer besten Entschlüsse, den Irrthum unserer Hoffnungen, die Geringschätzung des Verdienstes und der Tugend, überall den Sieg der Schwäche, der Feigheit, die unbegreifliche Macht des Gemeinen. Trostlos, aber unwiderleglich, ein Räthsel, an dessen Lösung selbst die philosophischen Hunde Scipio und Braganza im Auferstehungshospital zu Valladolid verzweifeln und das nur um so verwickelter wird, wenn wir alle mit Scipio sagen: „Die Tugend kann in der Meinung der Menschen

sinken, nie aber in ihrem eigentlichen Werthe.“ Denn fortan wird die ideale Welt deiner Anschauungen mit der Wirklichkeit im beständigen Kampf liegen und nicht deine armselige That, der Zufall oder besser „des Himmels Fügung“ allein kann beide in eine vorher bestimmte, dürstige Harmonie setzen, die an die Dinge herantritt, nicht aus ihnen erwächst. Solch' eine Schickung löst die Verwickelungen der Novellen: sie läßt in der Zigeunerin Preziosa und in der Magd Constanze die Kinder erlauchter Eltern erkennen, sie läßt gerade an dem Tage, wo Isabella den Schleier nehmen will, ihren Verlobten, den Grafen Richard, mit dem blauen Fes der Sklaven noch auf dem Haupte, von Algier nach Sevilla heimkehren. Die Verknüpfung der Welt ist ein Wunder und wie Schatten laufen eure Thaten daran vorüber, in den Augen höherer Geister kindische Spiele — „denn das Höchste, dem die Meisten hienieden nachstreben, ist doch am Ende nichts weiter als eine Stallknechtsstelle!“ Wenn die vier Liebespaare in der Schenke, wo Sancho geprellt ward, sich zusammenfinden, erkennen und glücklich werden, welch' ein lieblicher phantastischer Zauber liegt darüber, welch' freudige Nührung ergreift auch uns, doch bedenkt wohl, nicht der Mensch, die Schickung hat das Gemeine auf einen Augenblick überwunden, ihr seid nicht befreit von ihm, sondern nur durch einen scheinbaren Sieg des Schönen getäuscht.

Diese Täuschung ist nothwendig, damit die Tugend siege, des moralischen Zwecks wegen, dieser letzten Absicht von Cervantes' Dichtung. Der unsittlichen gefährlichen Novelle des Boccaccio, in der er keine Spur des Ideals erblickt, stellt er die seine gegenüber. Wenn seine Isabellen,

Leonoren, Constanzen, an euch vorbeigingen, grüßtet ihr sie wie spanische Königinnen, die zur Messe schreiten, und ihre Cavaliere stehen, den Federhut in der Hand, wie ihre Vorbilder im Gartensaal zu Aranjuez an den Wänden, leise redend in zierlichen Worten mit den Damen des Hofes, während die Majestäten an der Tafel sitzen, eine erlauchte, etwas steife und gekünstelte Gesellschaft voll spanischer Galanterie und Grandezza. So sind die Episoden im Don Quixote, mehrere der moralischen Erzählungen („Der großmüthige Liebhaber“, „Die englische Spanierin“, „Die Stimme des Blutes“, „Die beiden Fräulein“, „Cornelia“): Selbst wenn er durch Schilderungen des Volkslebens seine Bilder belebt und ihnen den farbenprächtigsten Hintergrund schafft, wenn er uns mit Preziosa unter die Zigeuner, in die Schenken Toledo's oder in den Hof des Spießbubenkönigs Monopodio führt, besitzt seine Darstellung einen unvergleichlichen Adel, nicht das Herz allein, auch die Phantasie dieses Mannes muß wie jener kostbare Spiegel im Feenmärchen gewesen sein, drin selbst die Häßlichkeit sich zur Schönheit verklärte. In dieser Vermischung des Zuständlichen mit dem Glanz der Romantik oder dem Pathos einer rührenden Leidenschaft liegt der Reiz seiner vier vorzüglichsten Novellen („Die Zigeunerin von Madrid“, „Der großmüthige Liebhaber“, „Die vornehme Magd“, „Der eifersüchtige Estremadurer“); nach der einen Seite hin culturhistorische Bilder, nach der andern seine Charakterschilderungen. Dies Hervorheben des charakteristischen Elements, der Versuch psychologischer Entwicklung scheint mir der einzige Vorzug, den Cervantes vor Boccaccio besitzt. Der Blick des Florentiners ist ein unendlich freier, lebensvoller und

lauscht dem antiken Ideal sinnlich schöne, plastische Formen ab. Dabei erzählt auch er Geschichten unwandelbarer Hingebung, rührendster Treue und ist nicht immer der lose, boshafte Schalk, der nur den Witz, nicht die Tugend kennt. Dürfte seine Griseldis, die edle Markgräfin von Saluzzo, nicht neben den Frauen des Spaniers dahingehen? Aber freilich, er erhebt weder die Tugend, noch tadelt er das Laster, gleichgültig gegen Gutes und Böses folgen seine Menschen ihren Begierden, er ist der Sensualist des Mittelalters. In Cervantes hinwieder giebt es einen unverlierbaren Schatz voll Edelmuth, Selbstgefühl, einen Aufschwung zur Erhabenheit, was sie auch leiden, seinen Gestalten hat „die Tugend eigenen Werth.“ Boccaccio plaudert nur angenehm von Anekdoten, vergessenen Geschichten, lustigen und traurigen; bald hat er die Begebenheit selbst mit erfahren, bald gelesen und gehört, die wenigsten erfindet er; Cervantes beginnt stets pathetisch, mit einem merkwürdigen, romantischen Zufall, seine Schauspiele haben ihm eine gewisse bedenkliche Vorliebe für den auseinandersehenden Dialog eingeblüht, langsam schreitet man vor; dann überraschen meisterhafte Genrebilder, leicht hingeworfene und doch fein empfundene Charakterzüge, zuletzt die rührende Lösung. Aus den Novellen des Boccaccio erwuchs das Drama, die Novelle des Cervantes ist eins, dem spanische und französische Theaterdichter später nur den Vers und die scenische Anordnung zu geben brauchten. Während der Decamerone den Abschluß aller im Mittelalter verbreiteten Sagen und sinnreichen Geschichten bildet, sie vollendet, wie Ariosto darauf das romantische Epos, treten dagegen in der Novellensammlung des Cervantes zuerst moderne Anschauungen auf, die

Sittenschilderung wird breiter, ausgeführter, in der Erzählung „von der unziemlichen Neugier“, der vielgescholtenen Episode des „Don Quixote“, begegnet uns jene Anatomie des Herzens, wie sie jetzt freilich mit schärferem Messer geübt wird — Versuche, ich gebe es zu, mit scholastischer Feierlichkeit und Schwerfälligkeit vollzogen, aber doch immer ein Hinauswagen auf eine von keinem andern vorgegrabene Bahn.

Und nur in der Freiheit ist Cervantes mächtig. Sobald er nachahmt, fällt er. Allein diese Schwäche, in der Weise anderer Dichter zu arbeiten, ihren Kranz zu theilen, verläßt ihn nicht: er wetteifert mit Lope de Vega, er wetteifert mit dem griechischen Roman des Bischofs Heliodor von Trikka. Die Geschichte der Charikleä und des Theagenes ist jahrhundertlang das Lieblingsbuch der Poeten und Maler gewesen, Giulio Romano hat Scenen daraus gemalt — jenes erste Zusammentreffen der Liebenden im Tempel zu Delphi, wo Charikleä dem Jünglinge die Fackel zum Anzünden des Opfers reicht, und jene Mondnacht, in der die Piraten das tyrische Schiff mit den Liebenden erobern und Charikleä ihrem Führer verzweifelnd zu Füßen sinkt —, die Jugendgeschichte seiner Clorinde hat Tasso ihm entnommen, Racine wußte es auswendig und noch jetzt bewahrt es manchen sinnigen Zug, den Reiz einer maleurischen Darstellung. Wie Charikleä und Theagenes läßt Cervantes nun Sigismunda und Persiles leiden und wandern, die Lieblinge und das Licht seines Alters. Eine endlose, mühevolle Wanderung von Thule bis nach Rom, Karavanenartig, unglückliche Helden, unglückliche Frauen, alle um Euristela und Periandro gedrängt. Wer sie sieht, muß sie lieben, und die Irrung, die ihr Leben

ausmacht, erwächst nicht aus ihrer Brust, sondern aus dem furchtbaren Geschenk himmlischer Schönheit, das ihnen die Götter gegeben. Im Kampf um diese Schönheit sterben ganze Stämme, aus Blut, Rauch und Nebeln dringt die Karavane mühsam hervor, bald auf zerbrechlichen Barken, bald auf stolzbewimpelten Schiffen über die eisbedeckten nördlichen Meere fahrend, die Cervantes nie gesehen und die nun in seiner Phantasie wie Feuerseen und Schwefelströme aus dem Amadis und Don Belianis zittern und wogen. Allmählig hebt sich der Nebel; aus Gegenden, wo die Seeräuberei noch das Handwerk der Königsfinder ist und Hibernia und Irland, Danca und Dänemark wild durcheinander geworfen werden, kommen die Pilger nach sonnigeren Gestaden, nach Lissabon, und wandern friedlich durch Spanien, Südfrankreich und Italien nach der heiligen Stadt. Ueberall neue Menschen, neue Abenteuer; das außerordentliche Talent des Cervantes zu erzählen, spricht sich hier am vollkommensten in der Fülle des Vorgetragenen, der Mannichfaltigkeit der Darstellung aus, nur ermüdet nichts mehr, als der ewig wiederkehrende romantische Vorfall. Alles wirbelt wie Schatten, die im Mondlicht untereinander tanzen, wild umher, ohne Sinn und Zweck. Auristela und Periandro, die für Geschwister gelten, sind von einer Tugend und Resignation wie Marmorbilder und körperlose, platonische Ideen. Auristela, die sich später zufällig als Sigismunda von Friesland enthüllt, hat sich und ihre Tugend seit Jahren Periandro'n, dem Prinzen Persiles von Thule, anvertraut und kann ihm dennoch mit stoischer Gleichgültigkeit in Rom ihre Schwester zur Gemahlin anbieten, unser Gemüth hat mit diesen herzlosen Begriffen der

Reinheit und übersinnlichen Liebe nichts zu theilen. Und so rächen sich die verspotteten Ritterromane an ihrem größten Beleidiger, dem Verfasser des „Don Quixote.“ Unter ihrem Einfluß verwandelt sich seine Phantasie in eine jener auf dem Drachenvagen oder den Flügeln der Greife pfeilgeschwind durch die Wolken getragenen Zauberinnen und vergebens will ihr der Verstand Halt gebieten. „Ich bin in großer Versuchung gewesen,“ erklärt der Canonikus im „Don Quixote“, „ein Ritterbuch zu verfassen“ — ein vortreffliches, moralisches natürlich, und ist das nicht die erste Hälfte von den Leiden des Persiles und der Sigismunda? Voll Zaubereien und Irrungen, wie die Thaten des Ritters Esplandian und der „Palme von England“, zeigen sie doch zugleich in loser allegorischer Verhüllung ihren moralischen Kern: die Siegeslaufbahn der reinen Liebe durch Noth und Gefahr, den Pilgerzug der gottähnlichen Menschenseele durch den Nebel des Irdischen.

Seinem Wesen nach besiegt das Ideal die widerstrebende Wirklichkeit, so in dieser „nordischen Geschichte“, wo der Poet getrost ganze Völker vernichten, tausende von Schiffen versenken kann, um Sigismunda zu krönen, allein auf spanischem Boden hält die Realität besser Stand, du weißt es am schmerzlichsten, Schatten des edelsten Ritters, des sinureichsten Edeln. Was im Gedanken und in einer phantastischen nordischen Welt dem Manne ziemt und ihn auf Thule's Thron erheben würde, diese glorreiche Thathandlung begrüßt die Menge mit Steinswürfen und Prügeln, der „gemeine Menschenverstand“ mit Schmähungen ohne Zahl.

Welch ein trauriges, thränenreiches Buch, diese wunder-

bare Geschichte von Don Quixote, und doch wieder voll des heitersten Scherzes, homerischen Gelächters! Traurig, denn die ritterlichste Gesinnung, Treue und Wahrhaftigkeit ohne gleichen wird von Galeerenflaven, Eseltreibern, von schmutzigen Thieren mit Füßen getreten, der Muth, den nie Amadis und Roland bewiesen, erschöpft sich im Kampf mit Windmühlenflügeln, Schafen und den Puppen des Meisters Peter; ein Mann, dessen Worte um Großherzigkeit und Heldenthaten einen unverlöschbaren Schimmer verbreiten und, wie die Rede des Demosthenes zum athenischen Volk, jede Seele auf Adlerfittigen mit sich fortreißen, ist ein Thor und der Käfig auf einem Ochsenwagen sein Haus! „Wahrlich“, ruft da Charles Lamb in schöner Entrüstung aus, „hoffnungslos in den schmachlichen Banden der Oberflächlichkeit muß dessen Gemüth befangen sein, dem sich in seinen bessern Augenblicken das Bild des hochherzigen und hochsichtigen Quixote nie dargestellt hat, wie es erlöst ist von der unheiligen Begleitung eines Sancho oder eines Pöbelhaufens hinter den Hufen des Rosinante!“ In dieser elenden, staubbedeckten Rüstung wandelt, wenn auch gespenstergleich, ein Held, dieses Barbierbecken, der gefeite Helm des Mambrinus, bedeckt ein Haupt voll der erhabensten Gedanken, diese von Nachtwachen, Schlägen, Abenteuern und Blüßungen mager gewordenen Züge bewahren doch den Schnitt eines Adlergesichts, wer wüßte es nicht, daß auf dem steifen, hochbeinigen, fleischlosen Knochengerippe des Rosinante er selbst durch die Jahrhunderte reitet, er, Miguel Cervantes, wie jeder Idealist? Und wenn nun Synaj Lohola zu Pampelona im Lazareth alle sieben Himmel sich öffnen sieht, wieder und wieder mit der

Mutter Gottes redet und dann hingeht mit seinen Gefährten, arm, zerlumpt, vom Pöbel verfolgt, und auf den Straßen predigt das Reich des Herrn, einen geistigen Kreuzzug — wollt ihr nicht rufen: „Don Quijote?“ Und wenn Don Juan d'Austria glorreiche Schlachten schlägt, von Königreichen in Afrika, von der Befreiung der Maria Stuart träumt und in diesen Träumen, dem Kampfe, den er ihretwegen mit der Wirklichkeit zu bestehen hat, sein Herz vertrocknet und seine Haut zusammenschrumpft, ist er nicht Don Quijote? Der berühmteste Geschichtschreiber der Zeit, de Thou, sagt einmal von den vornehmen Spaniern: „in ihrem Alter pflegen die Meisten irrsinnig zu werden.“ Man erkennt, wie Cervantes sein Volk und seine Epoche verstand. Aber nicht nur für sie, dieser glorreiche Stern der irrenden Mitterschaft ist für Alle aufgegangen und ob ihn die Wolken und Schatten der Erde noch tausendfach mehr bedeckten, zuweilen bricht er doch im strahlendsten Glanze hervor, kein Mißgeschick kann das Heldenhafte im Menschen je ganz verdunkeln. Im Gegentheile, es ist dieselbe Flamme, die einst den heiligen Paulus, St. Georg und St. Martin beseelte und sie zu Himmels-eroberern machte, aus der tiefsten Niedrigkeit steigt sie empor, denn der Himmel wie das Ideal leidet Gewalt.

Aber das Leben, wie es ist, mit seinen Forderungen und Zufälligkeiten, steht wider die Ansprüche, die unser Herz mit Recht erhebt, die goldenen Täuschungen, in die unsere schönheitstrunkene Phantasie sich zu wiegen liebt. Und im Augenblick verwandelt sich der bewunderungswürdige Ritter in einen Thoren, der Maritorne für eine Prinzessin und Weinschläuche für Niesenleiber hält. Jedes Abenteuer schlägt ihm in sein Gegentheile um, weil

er bei keinem die Möglichkeit seines Daseins prüft, er leidet und büßt sein eigenes Wesen, keine Schuld, nur den Irrthum seines Verstandes. Nicht in den Späßen Sancho's, nicht in diesem läibhaftig gewordenen, ewig begehrlichen, altklugen „gesunden Menschenverstand“ liegt der unbergängliche Scherz des Buches, sondern in den Täuschungen Don Quijote's. Der Idealismus lebt in einer phantastischen Welt und wenn er in einem ausgetrockneten Gehirn als Caput mortuum allein geblieben, sind seine Fahrten auf der wirklichen, breit und fest getretenen Erde nur Wanderungen in seinem selbstgeschaffenen Utopien. Nicht über Don Quijote lachen wir darum, ach! nur über uns, denn wem verwandelte sich nie Dulcinea von Toboso in ein alltägliches Wesen? Wer saß immer so fest in seinem Sattel, daß ihn kein verkleideter Ritter in den Sand geschleudert? Wer war so leer von edeln und heroischen Gefühlen, daß er niemals das Krümme gerade biegen und die Unglücklichen beschützen wollte, und der bei so herrlichen Bestrebungen dem Geraden ein Bein brach und als Dank der Elenden einen Stein gegen sein Haupt geschleudert heimbrachte? Ach, wer von uns allen? Wäre dies Gelächter nicht über uns selbst ausgeschüttet, es gäbe keine traurigere Geschichte als die des sinnreichen Ritters. So aber sollte sie, im Gegensatz zu Dante's göttlicher, die irdische Komödie heißen, im innersten Kern, wie in seiner buntesten Entfaltung enthält sie das, was wir Leben nennen.

Allein an einer verhängnißvollen Stelle wird dies Lustspiel zur Tragödie. So lange Don Quijote nur durch seine Augen, die Alles „wie ein irrrender Ritter“ ansehen, durch die Stimme des Herzens getäuscht und

betrogen wird, sind wir mit ihm im gleichen Falle; wenn aber Andere anfangen ein böshafteſtes Spiel mit ihm zu treiben, ihn abſichtlich, zu ihrer Ergözung, in graufame Irrthümer und Verwickelungen zu ſtürzen, wenn ein „unheiliger“ Sancho ihm Dulcinea in einer nach Knoblauch duftenden Bäuerin vorſpiegelt, eine Herzogin ſich nicht entblödet, Raſen als Dämonen in ſein Gemach zu jagen, dann tritt die Finſterniß dieſes glänzenden Geſtirns ein, dann iſt Don Quijote ein beklagenswerther Irrſinniger, ein Mann für das Narrenhoſpital zu Sevilla, um dort neben dem geſcheidten Bicentiaten zu wohnen, der ſich für Neptunus, den Gott der Gewäſſer, hielt; und wieder hat Charles Lamb Recht: „Goneril würde erröthet ſein, ſo den abgedankten König zu quälen, ſolch Spiel würde die Wölfin Regan nicht mit ſeinem ſchwachen Verſtande auf die Dauer getrieben haben, wie es der Ritter in den Hallen einer unwürdigen Herzogin erduldet!“ Dieſer Herzog gleicht trotz ſeiner Scharlachmäntel und ſammetnen Kleider durchaus jenem vornehmen Lumpen Don Alvaro Tarfe, der in Abellaneda's zweitem Theil des „Don Quijote“ ſeinem Gaſte Niefen aus Pappe vorführt, ihn beim Ringrennen dem Gelächter des Volkes preisgiebt und ſich mit ſeinen Freunden an der Rohheit und dem Heißhunger Sancho's ergötzt. Welch' gemeine, nichts-nützige Geſellſchaft! Wie ſchlecht ſtimmt ſie zu dem armen Schäfer Chryſoſtomus, dem aus Liebe wahnsinnig gewordenen Cardenio, zu den zarten, lieblichen Geſtalten Lucindens und Dorotea's! Der Held des Abellaneda konnte und durfte nur in einem Irrenhauſe endigen und — bedauert auch die Schwäche des größten Geiſtes! — ein Cervantes ihm in ſolchem Grundirrhume nachahmen.

Mag das Lob, das den Späßen Sancho's nur allzu freigebig gespendet wurde, ihn verleitet haben, diesen Charakter zum Mittelpunkt der weiteren Erzählung zu machen und so dem Volksgeschmack für Spitzbubengeschichten zu fröhnen, mag ihm selbst der Ritter immer närrischer erschienen sein — genug, die größere Hälfte des zweiten Theils zerstört jede Theilnahme für den Helden und die langsam sich entwickelnde Handlung. Hier hat Don Quijote seinen Adel fast ganz verloren und wird, wie es ihm der Dichter profanezeit hatte, nur „ein Zeitvertreib für alle mürrischen und melancholischen Gemüther“, seine ideale Bedeutung ist vergessen. Erst befreit aus diesen goldenen Ketten im Schloß der Herzoge erhebt der Ritter mit einer begeisterten Anrufung der Freiheit wieder die siegewohnte Lanze, doch umsonst, seine Kraft ist gebrochen, seine Wangen eingefallen, der Glanz seiner Augen erloschen. Es liegt eine eigene Schwermuth über den letzten Seiten dieses Buches, als ob Cervantes gefühlt hätte, daß fortan der entwürdigte Mann nur dem Augenblicke entgegenschmachten dürfe, wo er ausruft: „Stoßt zu mit der Lanze, Ritter, stoßt zu!“ Es ist aus; der sterbende, unglückliche Held kann die Schatten der hohen und siegreichen Männer, Alexander's und Cäsar's, allein noch um Verzeihung anflehen, daß er in ihren ihm nicht passenden Fußtapfen zu wandeln gewagt — darum „stoßt zu!“ Der Mensch erliegt so im Streite, fallend, von Rossen zerstampft, aber der Stern über ihm geht unbesleckt seine sichere Bahn — „es lebe im vollen Glanze ihres Ruhmes die Schönheit Dulcinea's von Toboso!“ Dies Bewußtsein, daß trotz unserer Thorheit, Leiden und

Vernichtung das Schöne und Erhabene ein Ubergängliches, ist die Summe des Lebens.

Nie zeigt sich das künstlerische Talent des Cervantes vollendeter, als wenn wir den philosophischen Inhalt seines Romans mit der bunten Mannichfaltigkeit und Daseinsfülle desselben vergleichen. Der scheinbar beständig wiederkehrende Gegensatz zwischen Herrn und Diener stuft sich in tausend kleinen Zügen ab und wirkt immer von neuem charakteristisch, original. Aus der Begierde nach dem wunderbaren Dinge, der Insula, entwickeln sich allmählig in Sancho dieselben Krankheits Symptome wie bei Don Quixote. Auch er gewöhnt sich an Zaubereien zu glauben und die Welt nimmt auch für ihn einen seltsamen Schein an. Ueber seine grobsinnliche Auffassung fällt der Schimmer von Don Quixote's verklärender Phantasie und je wie er in diesem Lichte oder im Schatten steht, ist er ein Betrogenener oder ein Betrüger. Sobald er dazu hinabsinkt, verliert er bei der Masse freilich nicht an Interesse und Werth, er übertrifft im Gegentheil, wie die Herzogin versichert, durch seine Schelmenstücke die frostige Narrheit seines Herrn, allein es ist doch nur ein Wettrennen mit Burschen wie Guzman von Alfarache und den Spitzbuben aus den Abenteuern des Gil Blas, dann darf er es nicht mehr wagen, zu Falstaff aufzublicken, den er in seinen besseren Augenblicken, bei dem furchtbaren Abenteuer mit den Walkmühlen an Herzhaftigkeit, immer an Durst und Heißhunger erreicht. Allein der Engländer ist im Wirthshaus, auf des Königs Fahrstraße wie im Gefecht gegen die Rebellen ein Gentleman und steht über den Dingen. Sancho bedeutet nur die Prosa des Lebens, den magensfüllenden Materialismus, in seinen Sprich-

Wörtern besißt er, möcht' ich sagen, einen allgemeinen, keinen individuellen Wiß, den der Dichter in Sancho's Statthaltertschaft, dieser Verklärung des „gemeinen Menschenverständes“, als das beste Gut des Menschen in den „Verwickelungen des Zufalls“ preist. Bosheit und Einfalt mischen sich so innig in dem Wesen des Dieners, daß sie kaum von einander unterschieden werden können, ohne den sinnberückenden Einfluß Don Quijote's hätte er ruhig für zwei Dukaten monatlich auf den Feldern seines Nachbar Carasco gearbeitet, ein Bauer, nichts mehr; Sir Falstaff dagegen wäre überall ein Mann, wenn auch nicht nach Gottes, so doch des Menschen Herzen gewesen, ein „Kerl voll unendlichen Humors“, der nur vor dem Ritter von la Mancha selbst das Haupt neigt. Denn diese erhabene Thorheit war nur einmal in ihm auf Erden, „für mich ward Don Quijote geboren“, ruft der Dichter aus, „und ich für ihn.“ Einer verstehe ihn vielleicht, Hamlet — wenn sie beide, in mondhellter Winternacht über die Terrasse von Helsingör gehend; Wahnsinn gegen Wahnsinn tauschten. Sagt der Löwenkühe Hidalgo waffenrasselnd: „Täglich vollführe ich Thaten, das Krumme gerade zu biegen, und die abscheulichen Zauberer machen Kinderstreiche daraus!“ Und der Däne darauf, furchtsam umherschauend, das Barrett mit den schwarzen Federn tiefer in die Stirn drückend: „Eine That! Ich wüßte eine, die [Welt wieder einzurichten, aber weißt du, ob jede That in diesem wüsten, jämmerlichen Garten der Erde nicht noch mehr Unkraut aufschießen läßt? Wahre dich, Freund!“] Und so vorüber; der eine mit seinem Thatendrang an der gefesteten Ordnung zerscheiternd wie ein Schiff am kahlen Vorgebirg, der andere durch seine

Thatenlosigkeit in einen Abgrund voll Schuld und Verderben unterfinlend. Wenn die Phantasie die Scheinwelt ihrer Erfindungen in die Wirklichkeit hinüberträgt, so begeht sie nur einen Irrthum, der grausam mit dem Zerschlagen ihres glänzenden Spielwerks bestraft wird; wenn der grübelnde Geist in unserer Welt des Scheins sein Wesen als höchste Norm und letzte Wahrheit setzt, fällt er in eine tragische Schuld und sühnt mit seinem Untergang die Vernichtung des gehafteten Scheins.

Was einst dieser Geschichte einen neuen Reiz gewährte, die ausgesprochene Satire gegen die schlechten Nitterromane, welche das wirkliche und wahrhaftige Heldenthum in Ver-
ruf gebracht, — denn die guten lobt auch Cervantes als eine Quelle der Poesie und wir wissen, daß von ihnen feinere Sitte, Höflichkeit und Frauenverehrung mit ausgegangen — die wunderliche Verkehrung des Amadis von Gallia, die beinahe wie eine Parodie, z. B. in Don Quixote's Buße im schwarzen Gebirge, ausieht, ist längst bis auf wenige frischgebliebene Farben ausgeblaßt und fahl geworden. Im Schlosse der Herzogin tritt diese Ver-spottung und Nachahmung am schärfsten hervor und so gehören gerade die Stellen, die uns als die vorzüglichsten gepriesen werden, innerlich wie äußerlich zu den Schwächen der „wunderbaren Historie.“ Wer liest jetzt noch die Nitterbücher, denen Don Quixote's Reise auf dem hölzernen Flügelpferde, die Entzauberung Dulcinea's entnommen sind, die überdies an eine Erfindung Abellane-da's erinnert? Mit dem Verfall der Dinge, die sie bekämpft, hört auch das Vergnügen an der Satire auf. Wie ich schon sagte, absichtlich concentrirt der Verfasser das Interesse in der Persönlichkeit Sancho's, die rührenden

und romantischen Episoden, welche für uns dem ersten Theile des Werks ein nationales und historisches Colorit, Abwechslung und wohlthuende Harmonie verleihen, hatte ihm eine kurzsichtige Kritik so bitter getadelt, daß er diesen Vorwurf nicht wieder auf sich zu laden wagte, keine neue Marcella läßt er unberührt von den Pfeilen der Liebe durch die Triften des Ebro ziehen; Dorotea, die Liebliche und Verständige, die den eigenen Schmerz vergißt, um den armen Ritter zu heilen, sendet er ihm nicht mehr als helfende Fee; eine verschmigte, stumpfnäsige Kammerzofe Altisidora tritt für sie ein. Denn im Verlauf seiner Arbeit erblickt auch Cervantes, wie Viele nach ihm, in Don Quixote allein den Thoren, der eine veraltete Institution, vergessene und halberdichtete Gebräuche in dieser, wie sie einmal ist, besten Welt aufzurichten sucht, einen Hofnarren wider Willen in den Sälen der Großen. Der Bruch in des Dichters Erfindung ist unheilbar, wenn er auch zuletzt, zur alten Kraft erstarrt, mit seiner ursprünglichen Anschauung, um die Gestalt seines Helden, ehe sie für immer in den Sand geschleudert werden soll, allen Zauber seiner Poesie und eine Schwermuth des Ausgangs breitet, die fast wie Reue und Bitte um Verzeihung klingt, ihn so lange und schmählich beleidigt zu haben.

Indeß, wer vermöchte es, den anmuthigen Spielen deiner Phantasie zu widerstehen, auch wo sie irren, wen gewänne nicht dein Scherz ohne Bitterkeit, begeisterte nicht deine Großherzigkeit, o Cervantes? So leitest du uns durch die Irrpfade des Lebens, mild lächelnd weist du mit dem Finger auf die Thorheiten und Schwächen dießseits und jenseits, spottest über dich selbst, wenn du im

Anschauen eines schönen Gestirns versunken, über Baumwurzeln und den Stein am Wege fällst, und suchst doch wieder, blutend, staubbedeckt, mit strahlendem Auge, in den Wolken und der Ferne den geliebten Stern, das unverlierbare Ideal.

Molière.

Großen, außerordentlichen Menschen beweist sich die Gunst oder Ungunst des Geschicks auch darin, daß aus ihrem einfachen, oft wenig hervorragenden und ereignißreichen Leben die Sage aufwächst und ihr Bild, zwar nicht in richtigen, aber desto schärferen Zügen den Nachkommen überliefert.

So haben Helden wie Profeten und Dichter ihren Mythos, Shakspeare wie Molière. Ein Lebenslauf, der, im Dunkeln und in der Stille begonnen, in vielfachen Verwickelungen und unstillen Wanderfahrten, den Dichter, ohne Ruhm, fast ohne Namen, bis an sein sechsunddreißigstes Jahr führt, ihn dann plötzlich in eine Welt voll Glanz erhebt, ihn, den armen Schauspieler, dem mächtigsten Könige der Erde, dem Alexander des Jahrhunderts, ebenbürtig gegenüberstellt, damit er sich selbst und seinen Genius erkennen lerne, und ihn doch zuletzt in einem Grabe enden läßt, das nur die Thränen seines Weibes und die flehentliche Bitte der Freunde ihm gewonnen — ein solches Leben bot sich von selbst der Phantasie dar, es zu schmücken und seine wunderbaren Uebergänge zu vermitteln und zu erklären. Die Mythologie von Molière ist so reich und so irrthümlich, wie die um

Dante, Tasso und Shakspeare, und hat es so wenig als die andern vermocht, das Wesen dieses begabten Menschen zu enthüllen. Die Wege des dichterischen Genius, seine Anfänge sind verschüttet; selbst der erste Markstein, den die genaueste Forschung setzt, liegt schon auf einer Höhe, deren Fuß die Nebel verhüllen.

Als so, am 24. October 1658, im Gardensaal des alten Louvre, eine Schauspielertruppe aus der Provinz vor dem Könige, seiner Mutter und seinem Bruder den „Nikomedes“ von Corneille aufführte und nach dem Schluß der Tragödie der Director der Truppe in bescheidenen, gewandten Worten die erlauchte Versammlung bat, sie noch durch ein kleines, lustiges Spiel erheitern zu dürfen, wie sie ihm und seinen Schauspielern in der Provinz Ehre und Ruf eingetragen — wußten nicht einmal die officiellen Zeitungsschreiber von diesem Besuch des Königs, noch den Namen des Directors. Dieser Mann, damals viel unbekannter, viel weniger gesucht als der Riese, der sich in jenen Tagen am Pont neuf für 15 Sous sehen ließ, war Jean Baptiste Poquelin Molière. Andererseits, was war auch an ihm merkwürdig? Sein Gesicht? Kaum; Mademoiselle Poisson, eine Schauspielerin seiner Gesellschaft mag es schildern: „Er hatte eine breite Nase, einen großen Mund mit dicken Lippen, die Augen von schwarzen, dichten Augenbrauen beschattet, bräunlich im Gesicht, immer war er ernst.“ Das Spiel seiner Begleiter? Ebenso wenig; es mochte in den tollen Uebertreibungen einer Posse — „Der verliebte Arzt“ — den vornehmen Herren und Damen ein Lachen bis zu Thränen entlockt haben, aber im ernstern Drama waren diese Schauspieler, wie er selbst es später einen seiner Marquis sagen

läßt, „unwissende Dummköpfe, welche die Verse natürlich sprechen und nicht vor der schönen Stelle eine Kunstpause machen.“ Und diese Poffen endlich, haben wir, das Publikum des großen Paris, sie nicht viel besser auf unsern Märkten, in der italienischen Komödie mit Arlecchino und Scaramouche? So weit, bis zu diesem Ringen um die Gunst der Menge mit Niesen und Walfischen — denn zu Chaillot, an den Thoren der Hauptstadt, ward einer, aus dem Baskenlande hergeführt, den Schaulustigen gezeigt — hatten 13 Jahre voll Mühen, Entbehrungen, wenn auch ohne Schuld und Reue, doch sicher voll Gram und Traurigkeit, Molière geführt; dafür hatte er seine Jugend, die Freundschaft seiner Verwandten, ein friedliches, sorgenloses Leben geopfert.

Denn zu Paris in der Straße St.=Honoré am 15. Januar 1622 in einer angesehenen, wohlbegüterten Bürgerfamilie geboren — sein Vater, Jean Poquelin, wie der Vater seiner Mutter, Maria Gressé, gehörten zur Zunft der Tapezierer —, durfte er hoffen, einst im Wohlstand seinen Neigungen zu leben, mochte er nun das Gewerbe der Familie fortführen oder in den Advokatenstand treten, damals das gewöhnliche Lebensziel der reichen Bürgersöhne. Man braucht nur an die kostbaren Tapeten jener Zeit, an ihre Sessel und Himmelbetten zu erinnern, um das Handwerk eines Tapezierers so einträglich wie hervorragend und der Kunst verwandt zu finden. Ueberdies erhielt der junge Poquelin, als seine Mutter im Mai 1632 gestorben, von ihr ein Vermögen, das, wie die Zeitgenossen urtheilen, mehr als hingereicht hätte, um mit Anstand davon zu leben. Auch der Vater ist ganz in schlichter, bürgerlicher Weise auf die Zukunft

seines Sohnes, eine sichere Stellung bedacht; 1631 wird er unter die Kammerdiener und Tapezierer des Königs, damals des dreizehnten Ludwig, aufgenommen und es gelingt ihm, 1637 die Anwartschaft auf diese Stelle seinem Erstgeborenen zu erwerben. Solche Hofämter pflegten von den damit Bekleideten wie ein Besizthum betrachtet zu werden, wie ein Erbe, das man schon im Voraus seinen Nachkommen sichern müsse. So besaß der fünfzehnjährige Jean Baptiste im Fall des Todes oder der Kränklichkeit seines Vaters eine Stelle, die ihm für nur drei Monate Dienst 300 Livres Gage und eine außerordentliche Vergütung von 37 Livres 10 Sous jährlich eintrug. Das ahnten freilich weder Vater noch Sohn, daß dies so bescheidene Amt einst den Sohn zu ganz andern Bestimmungen in den Saal von Versailles und an das Lager des Königs führen würde; daß es dem Schicksal gefallen sollte, aus diesem ersten, schwachen Faden allmählig das feste Band freundschaftlicher Gunst zu weben, das den König an seinen Dichter fesselte.

Aus dem Hause der Straße St.-Honoré, vor dem ein Steinpfeiler mit Sculpturen — Affen auf einem Apfelbaum sitzend — stand, war Jean Baptiste's erster Schritt in die Welt sein täglicher Gang in das Jesuitercolleg Clermont. Auch ihm knüpfen sich die Freundschaften, die Verwickelungen späterer Jahre auf den Schülerbänken; und gleich da beginnt sein Glück: er hat eigenthümliche Menschen, erlaucht durch Geburt oder Geist, zu seinen Mitschülern. Da ist zunächst Claude Chapelle, der natürliche Sohn des Rechnungs Raths Quillier, ein feiner, geistvoller Kopf, der mit seinem leichten Scherz, seinen Weinliedern und Gelegenheitsgedichten doch nicht ganz der

Vergessenheit anheimfallen wird und in allem Taumel des Frohsinns und des Genusses sich eine tiefempfindende, der Freundschaft fähige Seele bewahrt. Bei Gassendi, dem berühmten Philosophen, den ihm der Vater zum Erzieher gegeben, lernt er den jungen Poquelin kennen und lieben; sie studiren zusammen die Philosophie des Epikur, die der eine befolgen, der andere in seinen Komödien der Welt in noch anziehenderer Form, noch reizenderen Versen verkündigen soll, als ihr damaliger Lieblingsdichter, der Römer Lucrez. Ein abenteuerlicher, wüster, aber originaler Bursche, durchaus eine Figur für den Griffel Callot's, mit wallenden Federn auf dem Hute, breiten Spizenmanschetten, spanischen Handschuhen, an der Seite einen langen Stoßdegen, halb Poet, halb ein Raufbold, gefellt sich zu ihnen, begreiflichertweise ein Edelmann, Cirano de Bergerac. Zuerst hat ihn sein Dorfspfarrer, dann der Rektor des Collegiums von Beauvais aus der Schule gewiesen, jetzt erscheint er in langen Zwischenräumen bei Gassendi. Im Laufe seines Lebens wird er mehr als zehn Menschen im Zweikampf verwunden oder tödten, weil sie über seine Nase gelacht, den Schauspielern, die seine traurige Tragödie „Agrippina“ nicht zu seinem Beifall spielen, aus der Mitte des Parterre zurufen: „Fort von der Bühne!“ und endlich zu seinem Glücke jung sterben. Einen weit andern Weg machte Monseigneur Armand, Prinz von Conti, den Poquelin in seinen letzten Lehrjahren, im Jesuitercolleg traf. Zu jener Zeit, 1642, war der junge, dreizehnjährige Prinz für die Kirche und den Kardinalshut bestimmt; das Waffenhandwerk und die reiche Erbschaft des Hauses Condé sollte seinem ältern Bruder, dem Herzoge von Enghien, bleiben, der zum

Siege von Rocroi, zur Vernichtung des spanischen Ruhmes heranreifte. Allein an diesem schwächlichen, unentschlossenen, zu nichts vor allem tüchtigen Armand Bourbon und seinem Geschick bewies sich einmal wieder unwiderleglich die Macht des Zufalls, die Willenlosigkeit des Menschen, die wir thöricht und hochmüthig läugnen. Sene Schülerfreundschaft zwischen den beiden, durch die Geburt so weit von einander getrennten Jünglingen schien um so bedeutungsloser, da Jean Poquelin bald nachher das Colleg und die philosophischen Studien verließ, um sich ganz der Rechtswissenschaft zu widmen. Hier und dort geschieht in den Schriften der Zeitgenossen eine kurze Erwähnung seines Advokatenstandes, flüchtig, unbestimmt, durchaus nur Erinnerung, keine Gewißheit; seine ersten Biographen, Lagrange und Binot, die einen kurzen Abriß seines Lebens an die Spitze der Ausgabe seiner Werke von 1682 stellten, fassen die Stufen seiner Bildung in die drei Worte zusammen: Humanistische Studien, Philosophie, Rechtswissenschaft; das war, wie Bazin in seinen „Bemerkungen über Molière's Leben“ treffend sagt, alles, was die von ihm melden konnten oder wollten, die mit ihm gelebt. Aber da ist noch ein viertes, durch nichts mit den andern vermitteltes Wort, das inhaltschwerste aller; diese Jugend, die scheinbar so regelmäßig, gesetzmäßig sich entwickelte, thut plötzlich einen Sprung aus diesen geordneten Verhältnissen heraus; auch sie hat ihren Uebergang über den Rubicon, nur weiß Keiner seine Stelle mehr aufzuweisen, denn sie ist schon jenseit des Bachs aus der Stille und dem Frieden auch auf eine Weltbühne getreten: auf das Theater.

Es ist im Jahre 1645 und Jean Baptiste in jenem

verhängnißvollen dreiundzwanzigsten Jahre, das — seit Alexander in diesem Alter die Eroberung Asiens bedachte — etwas bedeutet in der Entwicklungsgeschichte des Genius, als der Name Poquelin verschwindet und statt seiner ein Molière in der Tragödie „Artaxerxes“ von Mageon auf den Brettern des „berühmten Theaters“ zu Paris erscheint, das dort von Straße zu Straße wandert. Bald ist es an dem Thor von Nesle, bei St.=Paul, bald in der Straße Buffa; spielt heute ohne Entgelt, morgen um hohen Preis; junge Leute, Mädchen und Männer, aus angesehenen Bürgerhäusern, bilden die Gesellschaft, den Kern die Geschwister Bézart, Kinder eines Procurators am Châtelet, zwei Brüder und eine Schwester, Magdalene, vielberühmt wegen ihrer Schönheit und ihres Talents. In ihrer Mitte ist plötzlich, wie durch einen Sturmwind hineingeworfen, Jean Baptiste Poquelin. Trieb ihn nur der Ruf des eigenen Herzens, eine große Leidenschaft? Es ist nicht mehr als eben eine Sage, daß schon der Knabe eine unüberwindliche Neigung zum Theater gehabt und mit pochendem Herzen und leuchtendem Auge an der Seite eines freundlichen Großvaters den Worten und dem Spiel französischer und italienischer Possenteifer gelauscht, ja vielleicht bei dem einen oder dem andern Unterricht in der Schauspielkunst genommen. Es ist nichts mit der Stimme des Genius, die noch acht Jahre Mühen, Elend und Gefahren eines Zigeunerdaseins braucht, um sich verständlich zu machen, der Mitwelt wie ihm selbst, mit dem ersten Schrei des Löwen; und so bleibt nichts gewiß als das Factum und die hingeworfene Bemerkung Tallemant's des Réaux, der in seinem Leben nichts besseres vorzunehmen wußte, als Anekdoten zu hören und niederzu-

schreiben: daß aus Liebe zu Magdalene Béjart ein junger Mensch, Namens Molière, seine Studien beiseit gelassen und Schauspieler geworden.

Ein neues Leben, ein neuer Name. Es lag theils in der Sitte der Zeit, daß der Künstler sich einen wohlthöndern als meist die Geburt gab, theils in der Rücksicht gegen seine Familie, die sein Schritt nach damaliger Anschauung entehrte. Molière, an klingend, gefällig, nicht leicht zu vergessen; ein Name endlich, den schon ein vielgelesener Romanschriftsteller getragen und den ein bewunderter Tänzer noch trug; der jetzt freilich für uns den Ruhm eines Jahrhunderts einschließt und auch klingt wie Unsterblichkeit. Nach den Behrjahren die Wanderjahre; und diesem „berühmten Theater“ konnten sie um so weniger erspart werden, je schlechter Fortgang es in Paris hatte, je größer die Neigung zu abenteuerlichem Umherschweifen in all seinen Mitgliedern war. Etwas von einem Zigeuner lebt in jedem Schauspieler, zumal in so unruhigen Tagen, wie sie mit der Regentschaft Anna's von Oesterreich über Frankreich heraufgekommen. Die vornehme Gesellschaft, Herren wie Damen, mit Liebesgeschichten, Duellen, politischen Plänen und Hoffnungen beschäftigt, das Volk in den Städten voll republikanischen Gelüstens, nur zu sehr versucht, den Gemeinen von England nachzuspielen und die Freiheit zu erobern: es ist wie eine wildbewegte See, wo Welle sich mit Welle kreuzt, oder, mit Molière's Augen gesehen, eine bunte Lebenskomödie, in der blind und unerbittlich der Zufall herrscht und die List derer, die ihn klug zu benutzen verstehen; wo die gelungene That zum Recht wird und die glänzende, äußere Erscheinung in goldgestickten Kleidern, prächtigen

Federbüschen, ihrem ganzen malerischen Kostüm selbst der Sphäre des Wesen noch einen schimmernden Firniß giebt, eine wildverschlungene Intriguenkomödie, zwecklos, aber blendend; ohne Moral, aber gefällig für die Jugend und Schönheit, die, wenn sie endlich aus diesem Treiben den innewohnenden Gedanken ziehen will, nur das Wort des Mascarille findet: „Es lebe der Betrug und die Betrüger auch!“

So verließen Molière und seine Freunde Paris im Jahre 1646; kurz vor ihrer Abreise hatte ihnen und den andern Schauspielern der Hauptstadt Henri, der letzte Herzog von Guise, mit seinen Kleidern noch ein Geschenk gemacht; er wie Molière gingen auf Eroberungen in die Welt hinaus, der Herzog nach Neapel, wohin ihn das auf-
rührerische Volk gegen die Spanier gerufen, der eine spielt eine Don Quixotiade, der andere einen Schelmenroman, Scarron's „roman comique“. Denn schon ist dieser junge, dreiundzwanzigjährige Mensch der unbeschränkte Gebieter seiner Truppe; eine Stelle, zu der ihn der Ernst seines Charakters, sein Talent, gewiß auch sein mütterliches Vermögen erhoben haben. Zwölf Jahre Nomadenleben, hinüber, herüber, auch ein Zug durch die Wüste. Wo eine Scheune, ein Wirthshausaal sich darbietet, sind die leichten Bretter bald zusammengeschlagen, auf denen der Mikrokosmos des Daseins sich abrollt; auf Messen und Jahrmärkten entzücken einen Augenblick Molière's Späße, Magdalenens Schönheit die Menge und sind im nächsten vergessen; Spreu, die im Winde auf-
fliegt, Spuren, welche die nächste Welle Sandes bedeckt. Später, als dieser wandernde Komödiant der erste Poet Frankreichs geworden, werden solche Stätten heilig und

die Sessel, auf denen er eine Weile sinnend gesessen, zu kostbaren Reliquien.

Aber die Einzelheiten dieser Wanderung sind für uns verloren; kaum mochten die Zeitgenossen sie selber wissen, und für Molière waren sicher der Schmerzen mehr darin als der Freuden. Im Stadtarchiv zu Nantes steht auf einer vergilbten Seite sein Name; im April 1648 war er dort, um bald einem Venetianer zu weichen, der mit Marionetten umherzog. Der Gouverneur von Guienne, Bernard Nogaret, Herzog von Epernon, hielt dann die Truppe ein Jahr lang in seinem Dienst, zu Bordeaux, bis der ausbrechende Bürgerkrieg ihn und Molière zur Flucht trieb. Vielleicht gingen die Schauspieler nach Vienne, wo ihre Anwesenheit bezeugt ist; sonst liegt auf diesen Jahren 1649 — 1653 Dunkel und Vergessenheit. Da endlich fassen wir nicht mehr den Zipfel seines Mantels, sondern den Mann selbst; zu Lyon führt er seine erste Komödie auf: „Der Unbesonnene“. Zwar noch weit entfernt von jener Gedankenfülle und Beschaulichkeit, der einschneidenden, tiefgehenden Charakteristik seiner Meisterwerke, zeigt doch gleich dies erste Beispiel den Fluß und die Anmuth seines Verses, die Kunst, den theatralischen Effect herauszuarbeiten, den Mangel eigentlich schöpferischer Phantasie, der ihn immer wieder zu den lateinischen, italienischen, spanischen Komödien zurückführen wird. In nichts verräth „der Unbesonnene“ eine geniale Kraft, in keinem Zuge mahnt er an den spätern philosophischen, trübsinnigen Dichter; er spielt an keinem Orte, in keiner Zeit; er ist überall, wo die Jugend im Kampfe mit dem Alter, die klug berechnende List mit dem Ungestüm des Leichtsinns; diesem anmuthigen Bilde fehlt nur ein

Farbenton, der Schmelz einer zarten, einer ersten Liebe. Denn das war die Leidenschaft des Poeten zu Magdalena Béjart, dieser Philine in seinen Lehrjahren, doch wohl nicht und die erste Trunkenheit längst verflogen. Und nun tritt, wieder wie vom Glück berufen, eine zarte, sinnige Frauengestalt in sein Leben ein, in der das Gefühl der Sitte die Leidenschaft mildert, wie er sie selbst so gut und rührend geschildert. „Sie,“ sagt er zu ihr in der „Komödie von Versailles“ im satirischen Ton, den das Ganze forderte, „Sie stellen eine von den Frauen dar, die sich tugendhaft dünken, wenn sie den Schein bewahren, welche das Vergehen nur in dem Verlust ihres Rufes sehen und was die Andern Liebe — Freundschaft nennen!“ Und dann, fast am Ausgang seines Lebens, diesen tiefgefühlten Ausruf.

„In diesen Augen fand ich sanfte Sieger,
Und ewig theuer wird ihr Blick mir sein,
Sie haben mild getrocknet meine Thränen
Und nicht verachtet, was dein Reiz verschmäh!“

Diese Frau ist Katharina Veclerc, vermählt mit Edme Wilquin, der unter dem Namen de Brie auf das Theater gegangen. Beide spielten in Lyon die Komödie, als Molière mit seiner Gesellschaft dort eintraf und sie bewog, sich ihm anzuschließen. Es gilt nicht zu vergessen, daß wir in der Mitte des 17. Jahrhunderts wie in einem Zigeunerlager sind und die strengen Gesetze der Sitte nicht zu denen hinanreichen, die, Schauspieler ohne Namen und Bedeutung, gleichsam außerhalb der Gesellschaft stehen. In der Frauenschule, durch die Molière gegangen, behauptet Katharine de Brie die hervorragendste Stelle; von allen, die er geliebt und die in ihrem Wesen

und Charakter ihn das Herz des Weibes ergründen ließen, bis sein eigenes in dieser Erkenntniß brach, ist sie die reinste, lieblichste Gestalt, nicht fleckenlos, aber doch sein Ideal. Nicht in der Tiefe und Gewalt der Leidenschaft begreift er das Weib, noch von verklärender, poetischer Stimmung getragen; seine Heldinnen und damit zugleich seine ganze Kunst bewegen sich in einer mittlern Sphäre zwischen Wirklichkeit und Ideal. Der Reiz des Verses, die Getragenheit der Sprache, der Sentenzen, hier und dort ein wunderlicher Zufall, eine romantische Verkleidung, nächtliche Liebesabenteuer bilden den künstlichen, farbigen Hintergrund seiner Gemälde, der sie als nur geschautes, reflektirtes Leben offenbart; die Frauen aber, die im Vordergrund auf dem Labouret sitzen, diese, die vor dem Spiegel noch ihre Locken ordnet, jene, wie sie ein Liebesbriefchen verbirgt, wir kennen sie alle; wir gehen noch heute mit ihnen, es sind unsere Schwestern, Bräute, Frauen, wie Eliante und Henriette, die auch wir verehren, wie Molière. Es ist nichts Wunderbares in ihnen, noch um sie, wie um Shakspeare's Biola oder Rosalinde; ob sie scherzen, ob sie lieben, Alles ist irdisch an ihnen; der englische Poet faßt auch in seinen Lustspielen das Weib in der letzten Wurzel seines Seins, in seiner Liebesempfänglichkeit, zeitlos und raumlos auf; der französische Dichter kennt es nur in seinen socialen Beziehungen, auf seinem Platze in der Gesellschaft. Von der Dorfschönen, die Don Juan bethört, bis zu der listigen, verführerischen Celimene, deren Reiz selbst der Menschenfeind Alceft nicht widersteht, oder besser bis zu der sinnigen verständigen Henriette, welch eine lange Reihe geistvoller, vortrefflicher Charakterbilder! Aber doch auch

nur das, überall die begrenzte Wirklichkeit, nirgends ein Zug des Ideals.

Vor der Bekanntschaft mit Katharine hat Molière in seinen Wanderungen mit Magdalena Béjart nur die rohern Seiten der weiblichen Natur aufgefaßt, eine derbe, rasch zugreifende Sinnlichkeit, Verschlagenheit, Muthwillen und wilden Scherz; Züge, die alle seine Zosen als ebenso viele sichtbare Zeichen ihrer Abstammung von Magdalenen tragen; ist es nicht Goethe's Philine, die nach dem Begegniß mit den Räubern auf dem Nasen sitzt und Nüsse knackt? Mascarille, der tolle, betrügerische Diener, und Marinette, das Kammermädchen: das ist die Jugend Molière's. Jetzt ist er einunddreißig Jahre alt, beinahe über Thorheit, Sturm und Drang hinaus, da nimmt ihn die zweite Göttin an die Hand, seine Minerva. Ihre Schönheit bezwang ihn nicht gleich, sondern erst von einer andern Schauspielerin, Mademoiselle Duparc, welche den kalten Stolz und die Hoheit der Juno besaß — 14 Jahre später hat sie noch Racine's Andromache gespielt —, zurückgewiesen, flüchtete er zu Katharinen, wie zu einer Vertrauten seines Schmerzes. So entstand dies Verhältniß, dessen Entwicklung er selbst in den Worten geben: „Was andere Liebe nennen, nennt sie Freundschaft.“ Das Gefühl für Frauentugend, den Begriff des Ideals, Katharine Beclerc hat sie in Molière erweckt.

Und hier setzt eine andere Reihe von Frauenbildern an, die unter verschiedenen Namen nur immer sie verherrlichen, Leonore, Eliante, Elmire, Henriette, und alle „ihre ewig theuern Züge“ tragen. Sie gehören der zweiten, glänzenden Epoche von Molière's Kunst, den Tagen seines häuslichen Unglücks, wo schicksalsvoll für

ihn eine dritte Frau, eine herzbethörende, treulose Sirene, in seinen Kreis getreten und im Gegensatz zu ihr, nach dem ersten verwehten Liebesrausche, die Tugenden und die gewinnende Milde der Freundin in ihr schönstes Licht treten.

Damals aber, zu Lyon, feierten er und seine Genossen ihr Triumphfest, und es scheint fast, als hätten sie hier ihre Wanderungen auf immer beschließen wollen. Denn d'Assouch, ein Abenteurer und Spieler, der sich daneben auch mit der Literatur beschäftigt, fand noch im Juli 1655, als er von Paris nach Turin reiste, Molière's Truppe in Reichthum und Ansehen in Lyon. Nun mag er selbst erzählen: „Was mich am höchsten entzückte, war das Zusammentreffen mit Molière und den Bèjarts, und wie denn die Komödie ihren besondern Zauber für mich hat, so konnte ich diese theuern Freunde nicht sobald verlassen und blieb drei Monate zu Lyon.“ Natürlich in ihrem Hause, es war „für mich ein Königreich Utopien.“ Ja, noch mehr, als Molière den Befehl erhielt, zu Pezenas vor den Ständen von Languedoc zu spielen, „schiffte ich mich mit den Schauspielern auf der Rhone ein, und da ich zu Avignon all mein Geld verlor, hielten sie mich den Weg über frei und ich saß an ihrem Tische den ganzen Winter.“ So früh fängt Molière schon an, den Beschücker und den vornehmen Herrn zu spielen; das ist kein armer Poet, der im Vorfaal der Großen wartet und dem, um in einem Bilde zu reden, das die Dichter der Zeit gern aus einem Sonett Tasso's entlehnten, „die Augen seiner Kage als Kerzen beim Niederschreiben seiner Verse dienen müssen;“ nicht doch, er empfängt an seinem Tische, im gestickten Kleid, zahlreiche Gäste; es geht

prächtigt und hoch her, der Scherz verschäumt so golden wie der Wein; es ist ein horazisches Gastmahl, bei dem auch Phyllis und Lydia mit bekränztem Haar und die Geier nicht fehlen. Ein unruhiges Verlangen nach den Genüssen und der Herrlichkeit des Lebens, ein tiefeingewurzelter Zug, es den Marquis und Seigneurs, die er bald verspotten sollte, gleichzuthun, erfüllt Molière's Seele. Dabei verläugnet er den Philosophen und Beobachter nicht, mit gleicher Schärfe und Neigung studirt er die vornehme Welt wie die Sitten und die Rede des Volks. Der Lehnstuhl von Pezenas ist berühmt; des Sonnabends, nach dem Ende des Markts, saß Molière stundenlang darin, in der Babierstube Gélh's, wo alle Schwärzer und Neugierige des Orts zusammenkamen, aufmerksam, beschaulich, wie Mademoiselle Poisson es uns schon gesagt, „immer ernst“.

Hier trifft endlich der Schauspieler wieder mit seinem erlauchten Mitschüler zusammen, mit Armand Bourbon, dem Prinzen von Conti. Der war nicht Cardinal geworden, sondern hatte bald an der Spitze des aufständischen Paris gegen die Truppen des Königs gefochten, bald in Staatsgefängnissen ein Jahr gesessen und, seine Unbeständigkeit zu krönen, eine Nichte seines Todfeindes, des Cardinals Mazarin, Anna Martinuzzi, geheirathet. Seitdem war er oft im Süden Frankreichs gewesen, er befehligte die Armee in Roussillon gegen die Spanier, mehr als einmal eröffnete er die Ständeversammlung von Languedoc. Schon auf seiner Hochzeitsreise nach Paris hinauf mochte er 1653 in heiterster Stimmung den alten Spielgenossen, den Jean Baptiste Poquelin des Jesuitercollegiums, zu Lyon empfangen und die Komödie von

dem „Unbefonnenen“ lachend mit angesehen haben, wenn er nicht in den Thaten des Helden ein Epigramm gegen sich selbst entdeckte, jetzt hatte er ihn nach Pezenas eingeladen, in fürstlicher Weise ihm und seiner Truppe einen reichlichen Lohn zugesagt. Noch ist der Prinz von Conti jung, leichtlebend, fröhlichen Herzens, ein königlicher Züngling nach der Meinung d’Affouch’s, der die Goldstücke umherwarf, beinahe wie Regentropfen. Freilich auch die Zeit wird kommen, wo dieser Armand Bourbon, gleich seiner Schwester Genoveva, zurückgekommen von den Irthümern und Freuden der Jugend, nur in der Ertdötung des Willens, in strengster Frömmigkeit und Selbstqual das Ziel und Heil des Daseins erblickt, wo er, aus eben diesen Gegenden, die jetzt seine Feste und Triumphzüge sahen, die Schauspieler verjagen und Feinde Gottes schelten wird. Solchen Wandlungen erliegen endlich alle, welche den Schimmer der Dinge für Wahrheit und die Gunst des Glücks thöricht für mehr als eine freundliche Täuschung gehalten.

Für Molière indeß war 1656 das Jahr seiner Liebe, einer Neigung, daran Grazien und Musen gewebt und die uns die Komödie: „Der Liebeskummer“ gegeben. Zwar das Lustspiel als Ganzes betrachtet ist schwächer, wirrer und ohne den fesselnden Reiz des Muthwillens, der den „Unbefonnenen“ auszeichnet, aber die Liebes-scenen zwischen Erast und Lucile, dies Kosen und Streiten, athmen den Duft der Zärtlichkeit, haben etwas von Frühlingsfrische und Nachtigallengesang. Hier hat Molière eine jener zarten Saiten der Seele berührt, deren goldener Klang immer in gleich zauberischer Gewalt zu uns sprechen wird, hier gegriffen in jedes empfängliche Herz,

und es kann seinen Ruhm nicht beeinträchtigen, daß Horaz vor ihm schon diese Töne bewegt; war es doch so nicht. Er selbst hat den unvergänglichen Reiz dieser Scenen gefühlt; wie die süßeste Erinnerung der Jugend tauchen sie wieder und wieder in seinen Werken auf; sie sind im „Tartuffe“, in den „Lustigen Streichen des Scapin“, noch mehr, o Molière, sie leben überall, wenn auch nur einen kurzen Augenblick, in eines Jeden Dasein.

Und mit den ersten Worten der Liebe finden sich auch die Spuren des ersten Kampfes. Wenn Bazin in seinen vortrefflichen Bemerkungen über Molière's Leben, deren ich schon einmal erwähnte, sich dahin äußert, daß im „Liebeskummer“ so wenig wie in dem „Unbesonnenen“ eine Satire gegen die Zustände und Thorheiten der Zeit vorleuchte, man müßte denn die Stelle dazu rechnen, wo Graf die Dienste eines Kaufbolds ablehnt, ganz im Sinne des Prinzen von Conti, der die Stände von Languedoc zu dem Versprechen vermocht hatte, die Edicte des Königs gegen die Duelle — damals noch mehr wie jetzt wurden sie in Frankreich als ein Geschäft betrieben und der Mord als Ehrenkampf gepriesen — aufrecht zu halten: so übersieht er, daß in der Scene zwischen dem Vater Ascagne's und seinem pedantischen Erzieher Metaphrast die Reime zu all den Auftritten liegen, in denen später die blöde, verfahrenere Gelehrsamkeit der Geißel des Dichters erliegen sollte, daß Metaphrast der erste Entwurf zu Marphurius und Trissotin ist. Wie jeder geistvolle Kopf, der aus sich heraus die Dinge zu begreifen sucht, verachtet Molière die Gelehrsamkeit aus Büchern, die aus fremder Meinung gelernt und anerzogene. Die Gesellschaft des Hofes, die vornehme Welt, wird er später sagen, beurtheilt

ein Kunstwerk viel richtiger, mit sinnigerm Verständniß als die Gelehrten. Seine Philosophie richtet sich an Alle, die in der Wirklichkeit vorwärts streben wollen, und giebt die Gesetze des guten Tons, seiner Gefelligkeit, aber nicht kümmern sie die Zwecke des Daseins, die formale Bildung des Denkens. Das höchste Gut ist doch — Alles in Allem genommen —, ein reicher, begüterter Mann zu sein, sicher der Gunst des Königs, von feiner, gefälliger Sitte, nicht ohne die Gaben der Gräzian und Musen; sich ausschließlich einem Bestimmten hingeben, der Liebe zur Wahrheit oder der Furcht vor dem Tode, ist gleich lächerlich; Alceste, der Menschenfeind, oder Argan, der eingebildete Kranke mit seiner Nachtmüze und seinen Apothekerrechnungen, sind, jeder in seinem hartnäckig behaupteten Wahn, gleich weit von dem Molière'schen Ideal entfernt, jenen kühlen, verständigen Menschen von den feinsten Sitten und mit tadellosen Spitzenmanschetten. Diesem gegenüber erscheint die Gelehrsamkeit in dem Costüm und dem Gebahren des italienischen Dottore, aufgeblasen und hartmäulig, und die Zünger des Aristoteles als eben aus dem Narrenhaus entsprungen, wandelnde, staubige Scharteken und Trödelkammern. In schärfster Weise bezeichnet Molière den Umschwung der öffentlichen Meinung; 1624 hatte die Universität zu Paris von dem Parlamente ein Edikt erlangt, das diejenigen mit Leibesstrafen bedrohte, welche das System des Philosophen von Stagira angreifen würden — jetzt giebt es die komische Muse dem Gelächter Aller preis, die „für 15 Sous einen Platz im Parterre kaufen und furchtlos ihr: Oho! rufen können.“ Denn die einzige Wissenschaft, die dem honnête homme ziemt, ist die Kenntniß des Lebens; die Gesellschaft giebt jedem

Dinge erst Werth und Bedeutung. Was es an sich ist, wer weiß es?

Der „Liebeskummer“ ist zuerst 1656, im Winter, zu Béziérs aufgeführt worden, sonst fehlen uns wieder die Nachrichten über den Aufenthalt der Molière'schen Gesellschaft. Frau von Billedieu erzählte später einmal, daß sie oft in Narbonne nach dem Theater Molière's gegangen und ihre Schönheit nicht wenig dazu beigetragen habe, Zuschauer anzuziehen. Das mag in jener Zeit geschehen sein, denn erst 1658 luden ihn seine Freunde ein, nach Paris zu kommen und in der Hauptstadt sein Glück zu versuchen. Auf langem Umwege nähert sich die Truppe dieser verhängnißvollen Stätte; den Carneval bringt sie in Grenoble zu, im Sommer spielt sie zu Rouen; man sieht, Molière wie seine Genossen zögern vor dem letzten, entscheidenden Schritt, vor den Thoren dieser Stadt, die sie schon einmal flüchtig, geschlagen verlassen und die sie alle mit Ruhm und Gold weit über ihre Hoffnungen hinaus, aber auch mit Schmerzen und Sorge überschütten sollte. Dies Zaudern entschieden, Molière an die ihm gehörende Stelle in der Welt gewiesen zu haben, wird das Verdienst des Prinzen von Conti bleiben; er bewog den einzigen Bruder Ludwig's XIV., Monseigneur Philipp von Orleans, Molière's Truppe in seinen Dienst zu nehmen. Sie kamen, spielten am 24. October 1658, gefielen dem Hofe und wurden die „Schauspieler des Herzogs von Orleans.“ In einem Saale des Palastes Petit-Bourbon hatte eine italienische Gesellschaft seit einigen Jahren ihr Theater aufgeschlagen, und da sie nicht an allen Tagen spielte, erhielt Molière die Erlaubniß, Montags, Dienstags, Donnerstags und Sonnabends

statt ihrer aufzutreten, gegen eine Entschädigung von 1500 Livres.

Nach der Beendigung des Bürgerkriegs, dem vollständigen Siege der absoluten Königsgewalt über die adelige Aristokratie und die populären Leidenschaften war Paris damals in jener Umwandlung begriffen, die es aus einem mittelalterlich abgeschlossenen Gemeinwesen mit stark ausgesprochenen republikanischen und religiösen Tendenzen zu der genußsuchenden, sittenverderbten Hauptstadt der drei letzten Bourbonen, zu dem Babylon der modernen Cultur machte. Von allem, was in den Tagen der Ligue und Fronde diese gewaltige Bevölkerung bewegt, war nur in den reichern Bürgerfamilien ein Andenken geblieben, eine Abneigung gegen den Hof und seine Feste, die sich des Gegensatzes willen in die rettenden Arme der Religion warf und in der Erkenntniß der Allvergänglichkeit sich auf die eigene vorbereitete. Die Menge wollte Vergnügen, Spiele, wie immer nach mislungenen Aufständen, und sie hatte außer den Waltschen, Riesen und Italienern zwei französische Theater, im Palast Burgund, wo der große Corneille jetzt eben die Sage vom „Oedipus“ aufzuführen ließ, und im Marais, das von Uebersetzungen spanischer Komödien zehrte; kam als dritte Truppe die Gesellschaft Molière's hinzu. Es ist klar, sie stand auf keinem günstigen Boden; überall Eifersucht, Mißgunst, Nebenbuhler um sich. Die Geschiede Molière's haben in ihrem äußerlichen Verlauf eine wunderbare Aehnlichkeit mit denen William Shakspeare's: beide sind Schauspieler und Dichter, endlich Theaterdirectoren, in der Gunst des Hofes, selber reiche, angesehene Herren, im Kampf mit dem rohen Sinn des Volks und der Strenge religiöser Parteien;

was dem einen die Puritaner, sind dem andern die Jansenisten; und doch, wie verschieden lösen sie beide das Räthsel des Daseins! Molière's Weltanschauung überwindet die Disharmonie der Wirklichkeit nicht, er täuscht uns nur gefällig mit dem Siege der Liebenden und der Schönheit, als wäre dadurch das Band der Verheißung, die ideale Welt gewonnen; ein Glück, welches sich sehr realistisch auf den Betrug von Vormündern, Vätern und Gatten aufbaut und sie zwar bezwungen, aber nicht bekehrt oder gebessert hinter sich läßt; er hat nicht jene erhabene Melancholie Shakespeare's, die in dem schmerzlichen Ausruf über die irdische Nichtigkeit zugleich den Trost dafür giebt, er will nur die menschlichen Thorheiten im Streit und Unterliegen nicht gegen eine höhere, poetische Wahrheit, sondern die Grundsätze der Gesellschaft, den gesunden Menschenverstand zeigen. Dafür besitzt er das feinste Gefühl, ein Auge, das sich nie täuscht; hierin ist er eine durchaus originale Erscheinung, der Dichter des französischen Volksgeistes.

Diese Stellung errang er mit der kleinen Komödie der „*Précieuses ridicules*“.

In der schwierigen Lage, in der sich die Truppe befand, mußte ein Stoff gesucht werden, die Massen zu gewinnen und die neue Bühne in Aufnahme zu bringen. Wie schon gesagt, zeichneten sie sich alle in kleinen, halb improvisirten Schwänken aus; auch Molière war in dieser lärmenden Lustigkeit, diesem Carnevalsjubel ein Meister und die Titel mehrerer von ihm in dieser Weise verfaßten Possen hat uns das Register des französischen Theaters überliefert; zwei, die uns erhalten, zeigen die ganze Roheit erster Entwürfe, die wilden Scherze und Effecte, denen

damals wie heute die Galerie Beifall klatschte. In diesem Sinne wurden die „*Précieuses ridicules*“ geschrieben, so aufgeführt, in der tollsten Uebertreibung, am 18. November 1659. Die Anekdote, daß bei der ersten Darstellung aus dem Parterre ein alter Herr gerufen: „Wuth, Molière! das ist die wahre Komödie!“ scheint die Erfindung eines müßigen Kopfes, wie eine Prophezeiung nach dem Ereigniß zu sein; aber Loret, ein damaliger Zeitungeredacteur in Paris, hat die Posse auch gesehen und sagt uns: „Niemals war ein Lustspiel so komisch; ich habe meine 30 Sous dafür gegeben, für 10 Dukaten gelacht.“ Gewiß, die Menge theilte diese Ansicht, die Schauspieler erhöhten die Preise der Plätze.

Die „*Précieuses ridicules*“ haben keine dramatische Handlung; zwei überspannte Mädchen, Madelon und Cathos, weisen die ihnen gewordenen Heirathsanträge zurück; die Freier senden ihre Diener, als Marquis verkleidet, zu den Mädchen; ihre tollen Reden bethören die beiden „*Précieusen*“, man giebt einen improvisirten Ball, bis die Herren wieder erscheinen und die Diener durchprügeln, der Werth des Stücks ist die Zeitsatire.

Seit Molière sich seines eigenthümlichen Genius in dieser Echerze bewußt ward, nimmt seine Muse Schwert und Speer; nur selten legt sie die Waffen ab und setzt den alten Rosenkranz der Jugend wieder auf das Haupt, von dem eine Blüte nach der andern welkend abfällt. Drei große, festgeschlossene Parteien, die ihn erdrückt hätten, wären sie einen Augenblick einig gewesen, macht er sich nacheinander zu Feinden, indem er ihre Absonderlichkeiten, ihre Schwächen und Sünden im Gegensatz zu dem Allgemeingültigen dem öffentlichen Tadel und Gelächter opfert.

Die schöngeistigen Kreise, in denen Gelehrte, große Herren, vornehme, feingebildete Frauen eine ausschließliche Sprache und Literatur für sich erzeugen, haßt er mit dem gesunden Sinne des Volks, dem Hochmuth eines Autodidakten, der vielfach verletzten Selbstliebe eines großen Poeten. Gegen die Heuchler in der Larve der Frömmigkeit empört sich sein hochgesinnter Charakter, seine Ueberzeugung, das Beste in ihm; den Aerzten zulezt und der Heilkunst ist er ein unversöhnlicher Gegner in dem Bewußtsein, daß ihm, dem der Tod schon jahrelang in der Brust sitzt, keine Kunst mehr helfen kann. Diese drei Schlachten, das ist Molière's Leben, Molière's Kunst; er gewinnt sie alle, aber die zweite am glorreichsten; denn in der ersten bricht sein Herz über jenes wetterwendische, eitel nach dem Schein haschende Wesen der Frauen, das im „Salon“ zu seiner wunderbarsten und farbigsten Erscheinung aufblüht, und in der letzten stirbt er, ein Gladiator, vor dem versammelten Volke, das ihm Beifall zujubelt und ihn fast mit Lorberkränzen ersticht.

Sinn und Geschmack für literarische Gespräche, eine geistvolle Unterhaltung im geschlossenen Freundeskreise ist den Franzosen durch die italienische Einwanderung unter der Regentschaft der Maria Medici gekommen. Sie selbst, ihre Freundin Leonore Galigai, ihr Poet, der Ritter Marino, liebten jene Akademien an den Fürstenthöfen der Este und Medici, ein Gespräch über Liebe und Dichtkunst in den verschwiegeneu Bosquets der Villen. Allmählig verbreitete sich dies Gefallen an dem Spiel des Witzes, der Feinheit der Concetti unter den Hofleuten; eben erst aus den wilden Leidenschaften der Ligue hervorgegangen, brauchten die noch erzürnten Gemüther eines

solchen befänftigenden Heilmittels, eines neutralen Gebiets, wohin sich weder die politische noch die religiöse Frage verirren konnte. Das war die Kunst und sie fand ihr Asyl in der Straße St.=Thomas du Louvre, in dem Palaste Pisani. Ein durchaus italienisches Gebäude, die Fenster in florentinischer Architektur, mit weiten Gärten umher, gehörte es einer italienischen Dame, Katharine Bibonne; ein Pisani war ihr Vater, eine Savelli ihre Mutter; geheirathet hatte sie den Marquis von Rambouillet, den Großmeister der Garderobe unter Ludwig XIII. Eine zarte Frau, feingebildet, in der Gesichtsbildung den Madonnen von Meni nicht unähnlich, ein Typus, den für uns Deutsche Goethe in der Prinzess Leonore zum Ideal erhoben hat, versammelte sie in ihren Sälen die erlesenste Gesellschaft, wie sie geistreicher nicht im Cäsarenhaus des Augustus gewesen. Daß sich um sie und ihre Tochter Julia eine Art Cultus bilden mußte, liegt in den Dingen; daß aus den ursprünglich edeln Bemühungen, Ton und Gehalt der französischen Literatur zu heben und den classischen Mustern ähnlicher zu machen, sich allmählig ein gezierter und geschminktes Wesen in Sprache und Haltung, ein wunderlicher Frauendienst und ein gegenseitiges literarisches Schönthun herausbildete, dies Mißgeschick theilt die Stiftung Katharinens mit allen menschlichen Einrichtungen. Allein was Frankreich Großes erzeugt, bis zu Molière hat es hier eine sichere Stätte gehabt. Nennt den besten Namen der tragischen Muse, Pierre Corneille, hier hat er seinen „Polyeucte“ zuerst gelesen; Paulina ist das Ideal einer Précieuse, ihre Neigung gehört dem Geliebten, ihre Pflicht dem Gatten; nennt die begabteste Schriftstellerin Frankreichs, Marie Sébigné,

sie ist eine Perle dieser Gesellschaften gewesen; die Helden der Fronde, der Herzog von La Rochefoucauld und Genevra von Longueville, im Schatten der Bäume von Rambouillet sind sie gewandelt. Und auch die letzte Weihe des Heiligen fehlte ihnen nicht; als der Schimmer jenes italienischen Palastes längst vor den neuen Wundern von Versailles erblichen und im Staate Ludwig's XIV. niemand groß und verehrt sein durfte als er, hat Flechier von der Kanzel herabgerufen: „Erinnert Euch, meine Brüder, dieser Gemächer, die man noch mit Verehrung betrachtet! Wo Geist und Herz sich läuterten und die Tugend unter dem Namen der untergleichlichen Artenice (das ist Katharine) verehrt wurde! Wo so viel hochgeborene und hochverdiente Menschen eine erlauchte Gesellschaft bildeten, bescheiden ohne Zwang, gelehrt ohne Stolz, feingebildet ohne Uebertreibung!“ Zu den Worten komme eine Thatsache; der Cardinal von Richelieu hatte die Marquise von Rambouillet bitten lassen, ihm mitzutheilen, was in ihren Salons wider ihn geredet würde; die muthige Frau entgegnete, solche Auskunft würde sie nie geben können; ihre Freunde wußten, wie hoch sie selbst von seiner Eminenz dächte, und richteten danach ihre Meinungen. Einige Zeit vor ihrem Tode hat sie diese Grabchrift sich gedichtet:

Hier schlummert, frei von Schmerzen, Artenice,
 Womit ein schmerzlich Schicksal sie verfolgt;
 Willst du, o Wand'rer, all ihr Glend zählen,
 Zähl' ihres Lebens Augenblicke nur!

Artenice, so nannte sie sich nach der Sitte der italienischen Akademieen, es ist der erste Vorwurf, den Molière den Précieuxen macht. „Hat man jemals,“ sagt

seine Madelon, „im schönen Stil von Cathos und Madelon gesprochen? Würde nicht einer dieser Namen genügen, den vortrefflichsten Roman zu Fall zu bringen?“ Darum nennt sie sich Polixena und die andere Aminta. Die unerbittliche Logik des gesunden Menschenverstandes schlägt mit der ihr eigenen Grausamkeit diese exotischen Zierpflanzen nieder, da sie ihr den Weg mit Blumen und Ranken versperren. Und welche Thorheiten bietet dieser Palast von Rambouillet in Gemach und Garten nicht dar! Seine Damen nennen sich, mit wunderbarer Betonung „die Précieuses“; zu einer von ihnen hat Segrais gesagt: „Gefällig, hochgebildet und immerdar Précieuse, wer wäre barbarisch genug, dich nicht zu lieben?“ Wenn sie Besuch empfangen, legen sie sich in „großer Toilette“ zu Bett; so beginnen sie das Gespräch; je dunkler, räthselhafter, desto besser, bis sie zuletzt „weder verstanden werden, noch sich selbst verstehen. Zu diesen Unterhaltungen“ — es sind La Bruyère's Worte, auch eines logischen Kopfes — „braucht man weder Menschenverstand noch Gedächtniß, nur Esprit, nicht den schärfsten, sondern den falschen, den phantastischen.“ Daher erfinden sie neue Wendungen und Ausdrücke in der Sprache; sie reden von „wolkenstürmigen Stirnen“, wenn sie jemand in Traurigkeit sehen; der Spiegel wird ihnen zum „Rathgeber der Anmuth“, ja, Cathos ruft der Magd nach: „Hüte dich, seine Spiegelfläche durch die Mittheilung deines Bildes zu beslecken!“ und Madelon befiehlt dem Diener: „Mach, die Bequemlichkeiten des Gesprächs!“ Sie meint die Sessel. Das Vorlesen von Gedichten, Briefen, Tragödien war in diesen Gesellschaften selbstverständlich die Hauptbeschäftigung, und Mascarille, der ausgeputzte Marquis-

trägt den Damen gleich ein kleines Gedicht „nach seiner Fagon“ vor, das ihren begeisterten Beifall erweckt und vermuthlich auch vom tollsten Gelächter des Publikums begleitet wurde; denn Molière hat dieselben Scenen noch zweimal, im „Menschenfeind“ und den „Gelehrten Frauen“, nachgeahmt. Auf diesem Felde die Schlacht zu schlagen, konnte für die Satire nicht schwer, freilich auch der Sieg nicht eben rühmlich sein; um so weniger, da der Abbé de Pure schon auf der italienischen Bühne eine Posse gegen die Précieuses aufgeführt, und Molière durch das Beiwort der „lächerlichen“ die vornehmen Damen und Herren des Hofes, die wahren Précieuses, „die nur“, wie die Vorrede vor dem Druck der Komödie versicherte, „in der Provinz elende Nachahmerinnen fänden“, aus den Schranken zu weisen suchte.

Trotzdem, es war ein Sieg, der erste, den er erfochten — und ich glaube gern, daß er nach dem Erfolg gerufen: „Nun brauch' ich nicht mehr Plautus und Terenz zu lesen oder Fragmente des Menander zu entziffern; fortan ist die Welt mein einziges Studium!“ Es ist nicht das Tauchzen eines siegestrunkenen, jugendlichen Helden, es ist das Bewußtsein eines Mannes über die Größe aber auch die Grenze seines Talents. Mit dieser Komödie hatte er sich die olympische Bahn vorgezeichnet, die er bis zum Ziel durchheilen mußte: in dem Reich des Idealen war keine Stätte mehr für ihn. Denn daß in diesen wunderlichen, verzerrten Formen doch eine ideale Anschauung des Lebens sich verberge, diese Welt reinsten Frauenverehrung eine gewisse Poesie habe, deren Spuren uns noch jetzt in den Romanen des Fräuleins von Scudéry überraschen, entging wohl kaum dem scharf-

blickenden Auge des komischen Dichters. Aber ihm konnte sie sich nicht öffnen; seine Stellung und Gesinnung, sein bestimmt ausgesprochenes bürgerliches Wesen, seine Ansicht, daß jeder Schritt von dem Allgemeingültigen, jedes Uebertreten vorgezeichneter Bahnen eine Irrung sei, schlossen sie ihm auf immer; er war nur etwas, wenn er sie zerstörte. Einen Augenblick, wie in der Ahnung, welcher einen zweiten Brand von Troja er herbeiführe, schwankte er noch in der Fortsetzung des Kampfes. Nicht aus Furcht vor den Vornehmen, die überdies den Fehdehandschuh noch nicht aufgenommen, sondern aus der sorgenden Ueberlegung, die uns vor jeder Entscheidung zurückschrecken läßt. Nieder legte er zwar die Waffen nicht; seine drei folgenden Komödien: „Der eingebildete Hahnrei“, „Don Garcia von Navarra“, „Die Mannerschule“ (1660 — 1661), verlassen nur scheinbar das Schlachtfeld; mehr als einmal kehren in ihnen die alten Schlagwörter gegen die *Précieusen*, die *Stucker* mit den bauschigen Kanonen und dustenden Perrücken, die sitten- und geschmackverderbenden Gesellschaften wieder; endlich gründet sich diese ganze „*précieuse*“ Anschauung auf die Natur des Weibes. Ihre Ergründung und Darstellung beginnt darum Molière in diesen Lustspielen. Noch läßt er zwischen Mann und Weib nur eine heiße, jugendliche Liebe oder die thörichte Eifersucht mürrischer Alten zu, immer nimmt er die äußersten, leichtfaßlichen Gegensätze. Seine Mädchengestalten sind ebenso verliebt als verschlagen, aber dieser Liebe fehlt der eigentliche poetische Reiz, der *Zulia*, *Dezdemona* oder *Gretchen* verklärt; sie entspringt aus einer Mischung von Sinnlichkeit und Geist, nicht aus dem Herzen, und die Bisten, welche sie anwenden,

sich zu befreien, verdienen keine andere, höhere Rechtfertigung als Leonorens Worte in der „Männerschule“:

„Ob dieser Streich zu schätzen und zu loben?
Ich weiß nur, daß ich ihn nicht tadeln kann.“

Denn diese Leonore streift schon an das Molière'sche Ideal, sie ist eine zu früh gekommene Henriette, die ruhigen Gemüthes den ältern Mann heirathet, wie Elmire Orgon's Gattin geworden. Diese Kühle der Ueberlegung, die er für das Höchste hält — gleich den ersten, in dem er sie verkörpert, nennt er Arist, den Besten —, auch darum, weil er sie selbst nicht besitzt, entgeht seinem Sganarelle und setzt sich wie ein erblicher Fehler von ihm zu Arnolph, Orgon, Alceft und Argan fort. In den Rollen dieser eifersüchtigen Alten war Molière, wie die Zeitgenossen einstimmig versichern, unübertrefflich, und die Lebenswahrheit seines Spiels und seiner Schilderungen, wobei freilich von dem Standpunkt der Kunst immer betont werden muß, daß sie noch nicht ganz das Possenhafte verleugnen, erhob ihn zum Liebling des Volks. Vierzig mal nach einander ward „Der eingebildete Hahnrei“ gespielt; solche Erfolge konnten freilich die Niederlage des „Don Garcia“, in dem Molière seine Unfähigkeit bewies, im Stil der Précieuses, wie Calderon oder Moreto, zu dichten, nicht auslöschten, und das neue Theater, das ihm der König im Palais-Royal bewilligt, in dem Saal, wo einst der Cardinal von Richelieu seine „Mirame“ aufgeführt hatte, sah nach jenem ersten Unfall bald wieder die alten Siegesterne über sich leuchten.

Den Abschluß und die Vollendung dieses Kreises von Gestalten bildet „Die Frauenschule“, am 26. December

1662 zuerst gespielt, eins von Molière's Meisterwerken und entscheidend für sein Leben und seine Kunst. Der eifersüchtige, betrogene Vormund, das betrügende Mädchen sind zu Typen geworden; die vielen, oft sich widersprechenden Wünsche, Anschauungen, Leidenschaften, welche die Individualität ausmachen, gehen in diesem einen abstracten Gedanken unter. Wie Eifersucht, Geiz, Menschenhaß, Heuchelei Gewalt über das Wesen seines Helden gewonnen, daß sie es gleichsam auslöschen, schildert der Dichter nie; sie sind da, sie äußern sich nur und in fortwährender Bewegung gegen Dinge und Menschen getrieben, scheint es, als besäßen sie eine Seele; aber es ist ewig nur dieselbe Stahlfeder der Abstraction, welche sie eine Zeitlang wandeln läßt, bis sie selbst erschöpft zerbricht. Die freie, phantastische Komik entspricht dem französischen Volksgeiste nicht, weil sie auch das Lächerliche und Thörichte durch den schönen Schein verklärt, während er es gedemüthigt und unter Spottliedern begraben sehen will. Die Gesellschaft, wie sie ist, soll in der Komödie ihre Heiligsprechung erhalten, mit all ihren Mängeln, Fehlern und Vorurtheilen, und Molière wäre nicht der specifisch französische Genius, wenn er nicht, auf Kosten seines Herzens, ihr diese Glorie gegeben hätte.

Denn er spielt nicht nur — er ist der Arnolphe der „Frauenshule“. Wie der Held seiner Komödie hat er ein junges Mädchen „ohne Reichthum, ohne Stellung, ohne Eltern“, die sie anerkennen, in seinem Hause erzogen, sorgfältig, zärtlich, jede Hoffnung in ihr gepflegt; er hat sie geheirathet, wie Arnolphe es Agnes versprach. „Du hast es gewollt, George Dandin,“ wird er später einen seiner unglücklichen Ehemänner ausrufen lassen,

„Du hast es gewollt!“ Dieser Tag, der 20. Februar 1662, sollte nicht zum Glück für ihn aufgegangen sein; es ist etwas Verhängnißvolles für ihn in diesem Monat; seine Heirath, die Aufführung des „Tartüffe“, sein Tod liegen in ihm beschlossen. Dies Mädchen war Armande Grésinde Béjart. Sie spielte einmal im „Bürgerlichen Edelmann“ das Fräulein, und ihr Geliebter schildert sie uns so: „Ja“, sagt er zu seinem Diener, der all ihrer Unvollkommenheiten gedenkt, „sie hat kleine Augen, aber sie sind leuchtend und strahlend, wie nichts auf der Welt, die rührendsten aller; ja, ihr Mund ist groß, aber die Grazien flattern darum; ja, sie ist das launenvollste Geschöpf auf Erden, aber die Schönen kleidet alles gut, man erträgt alles von den Schönen!“ Alles! Daran gedenke, Molière, wenn du, von ihr betrogen und getäuscht, wie dein Alceß von Celimenen, nichts als den verzweifelten Ausruf hast:

„O wenn aus deiner Hand mein Herz ich löse —
 Ob dieses Glücks will ich den Himmel segnen!
 Ich leugne's nicht, auf immer möcht' ich brechen
 Die schreckliche Verblendung meines Herzens!
 Doch all mein Streben, Ringen bleibt vergebens,
 Filt meine Sünden muß ich so dich lieben!“

Unter den Zeitgenossen haben die Meisten diese Armande Béjart für die Tochter, nicht für die Schwester Magdalenens gehalten, deren Schönheit Molière zuerst verblendet und auf das Theater geführt, und der Heirathscontract, der sie für eine Tochter von Joseph Béjart und seiner Gattin Marie Hervé ausgibt, zerstört diese Meinung in mir nicht. Sollte Armande in die angesehene Bürgerfamilie der Poquelines eintreten, mußten wohl Aeltern für

sie gefunden worden und sie nicht mehr das „Kind der Liebe“ einer Schauspielerin sein. Es ist da ein Flecken in Molière's Leben, den nichts tilgen kann; seine Beziehungen zu den Frauen werden von Leichtsinn und Sinnlichkeit bestimmt und entbehren jedes Adels; warum das Schicksal ungerecht nennen, das ihn an dieser so vielfach von ihm gequälten Frauennatur scheitern ließ? Daß Armande seine eigene Tochter gewesen, hat nur einer und der andere von seinen Feinden behauptet; eine Beschuldigung, die Ludwig XIV. und Henriette von Orleans nicht besser widerlegen konnten, als daß sie das erstgeborene Kind Molière's über die Taufe hielten.

Indeß, diese Ehe verletzete den Stolz Magdalenaus, die Freundschaft Katharinens; endlich verband sie einen mürrischen, in sich gekehrten, schweigsamen, vierzigjährigen Mann mit dem Reiz, aber auch den Launen eines Mädchens von 17 Jahren, die noch dazu eine große Künstlerin werden sollte. Und nun erkennt und belächelt die Größe und Thorheit menschlichen Verstandes zugleich! Dieser Mann, der euch in Arnolp's Geschick so unwiderleglich bewiesen, daß die Jugend nicht zum Alter passe, daß keine Sorge Liebe erzwingt, keine List ein Weib von seinem Vorsatz zurückhalte, der euch von den Frauen gesagt:

Nur Uebermuth und Leichtsinn ist in ihnen,
 Boshaft ihr Geist und ihre Seele schwach,
 Nichts Ungetreueres giebt's auf der Welt!

er wagt es mit der Sirene, wagt es, ihr selbst die Zauberworte zu lehren, mit denen sie jedes Herz umstricken muß, und sie wie eine zweite Andromeda auf der Klippe der Bühne den Augen Aller auszusetzen. Vergebens erinnert ihn der Freund, Chapelles, im scherzenden,

doch ernstgemeinten Gedicht an jenen höchsten Gott des Homer, der inmitten der drei zornigen Göttinnen langsam, zögernden Fußes, über die Spitzen des Ida schreitet. Er will nicht umsonst den Eifersüchtigen so oft gespielt haben und bis zum Tode den Menschen ein Beispiel sein von der Schwäche und der Thorheit der Liebe — und dann, in jenen ersten Tagen eines neuen, jungen Glücks mochte er den Warnern, wenn er die Geliebte vor sich hingaukeln sah, heimlich sagen:

„Ich seh' und tadle wohl all' ihre Schwächen,
 Doch sie besitzt die Kunst, mir zu gefallen;
 Siegreich ist ihre Anmuth — und am Ende
 Wird meine Liebe doch ihr Herz noch läutern.“

Damals war es wie ein Strom des Glücks über den Dichter gekommen; zum erstenmale hatte er Angesicht zu Angesicht mit dem Könige verkehrt und — was für ihn Alles bedeutete — dessen Neigung gleichsam erobert, rasch, plötzlich, mit dem ersten Eindruck. Schon während das neue Theater im Palais=Royal gebaut wurde, spielte die Gesellschaft einmal an einem Oktoberabend 1661 im Bouvre vor dem kranken Cardinal Mazarin die „Précieuses ridicules.“ Der Cardinal lag halb ausgestreckt in seinem Armstuhl; hinter ihm, auf die hohe Lehne des Sessels gestützt, stand aufrecht der junge König, dessen cäsarische Gelüste damals noch die strenge Hand des sterbenden Ministers im Zügel hielt. Hier konnten Fürst und Dichter sich noch nicht treffen, die Gegenwart eines Dritten hätte sie gestört. Jetzt, in dem Garten des Schlosses zu Vaux, wo Nikolaus Fouquet, der Finanzminister, dem Hofe jenes berühmte Fest gab, das mit seinem Sturze endigte, war es anders, der König endlich

sein eigener Herr. In den Nachmittagsstunden, Mittwoch den 17. August 1661, trat dort bei dem Hinaustreten aus dem Theater Ludwig XIV. auf Molière zu. Der schon halbwegs berühmte Theaterdirector hatte mit seiner Truppe auf einer Sommerbühne eine kleine Komödie: „Die Väsigen“, gespielt, aneinandergereihte Schilderungen der vornehmen Gesellschaft, worin der Marquis und der Spieler, der hochgeborene Schöngeist und der armselige Gelehrte, Duellanten und „précieuse“ Damen den erlauchten Zuschauern ihr Spiegelbild vorhielten. „Da, Molière,“ hatte der König, auf den Herrn von Soyecourt, seinen Garderobemeister deutend, ausgerufen, „da steht noch ein Original, das Sie vergessen!“ — nämlich den leidenschaftlichen Jäger, einen Münchhausen en miniature.

An Ludwig XIV., wie er im Beginn seiner Regierung die unbeschränkte Macht, die ihm das Schicksal ohne sein Verdienst in die Hand gegeben, Welt und Menschen auffaßte, war alles jugendlich, schwungvoll, königlich. Eroberungspläne wie Dragonaden liegen seinen Gedanken noch fern; er gleicht einem jener Heroen der Sage, welche, aus Kampf und Mühsal enthoben, in die Zauberschlüsfer der Feen treten. Und wohin er blickt, findet er alle Wege gebahnt, alle Künste, Grazien und Musen ihm entgegenkommend. Die Weise, wie sich Leben und Welt ihm zeigen, hat etwas Idealistisches; die Frauen um ihn, Louise de la Vallière, Henriette von Orleans besitzen die ganze Schwärmerei der Liebe, den Idealismus des Herzens; derselbe Zug weht durch die Verse, die ihm Benferade dichtet, die Bilder, die Le Brün in Versailles malt, die Feste, die der Herzog von St.-Mignan für ihn anordnet.

Wie merkwürdig nimmt sich in dieser bezauberten Welt der „Beschauliche“, der Philosoph Molière aus! Ich kann nicht mit so Vielen in dem Dichter nur einen gefälligen Spasmacher, in der Neigung des Königs für ihn nichts als die nothwendige karge Gunst sehen, womit die Selbstsucht ihre immer bereiten Diener belohnt; es giebt eine Sympathie zwischen diesen beiden so entgegengesetzten Menschen, dieselbe Vorliebe für Pracht und Herrlichkeit, Genuß und Frauen; eine aristokratische Verachtung der beschränkten, bürgerlichen Sitte, des Niedrigen und Hässlichen; einen großen Stolz, die verletzbarste Eigenliebe. Damit sei nicht bestritten, daß Ludwig XIV. den gewandten Schauspieler und Komödienschreiber zu den Balleten, worin er wie Nero im Tanz sich auszeichnete, zu allen seinen theatralischen Festen gebrauchte, so daß fortan „Herr Molière“ eine Rolle in der Staatszeitung spielt; noch weniger, daß die Schmeichelei und Gefälligkeit des Dichters für den Fürsten selbst jeden seiner Fehler mit Rosen und Lorbern bedeckte. Das war das Loos aller Hofdichter, von Ovid in dem Hause des Augustus an; und auch jenes grausamere, dem Molière durch frühen Tod entging: zuletzt in Ungnade zu fallen und in der Verbannung zu sterben. Da mag das kalte Andenken, das Ludwig XIV. ihm bewahrte, und seine Aeußerung, als Molière der größte französische Dichter genannt wurde: „Ich glaubte es nicht“, von denen als ein Zeichen fürstlicher Undankbarkeit angeführt werden, die im Bösen, wie andere im Guten, die Könige über die Linie der Sterblichkeit stellen. Anders begriff Molière selbst sein Verhältniß zu Ludwig XIV.; für den Preis, ihn zu unterhalten und seine Leidenschaften, wie die für

Mademoiselle de La Vallière, von der Bühne herab zu feiern, war Hof und Stadt seiner Satire überlassen; die Welt gehörte ihm, wenn er nur den Blick in den Händen des Jupiter nicht berührte. Wahrlich, für ein solches Geschenk zu danken, entehrte nicht, und in dem Lob des Königs sprach Molière's Herz, nicht der Zwang seiner Stellung. Zehn Jahre hat diese königliche Gunst ungeschwächt fortgedauert, sie ist in den härtesten Kämpfen der Schild der Minerva vor dem bedrohten Haupte des Dichters gewesen. Man halte Molière nicht für einen verkannten und verfolgten Weisen; im Gegentheil, niemals haben die schärfsten und schonungslofesten Angriffe auf Sitten und Menschen, die bitterste und zuweilen ungerchteste Satire gegen die Hohen wie Kleinen im Staate von obenher so viel Vertheidigung, Schutz und Bestätigung erhalten; ein Glück, das Jean Jacques Rousseau Molière niemals verzeihen wird. Wenn so das Königthum sein censorisches Amt an den Komödiendichter abgibt und ihn für heilig und unverleßlich erklärt, will es freilich nicht viel bedeuten, wenn es seine Bitten im Augenblick bewilligt, ihn mit jährlichen Pensionen ausstattet und sich zuletzt mit ihm an dieselbe Tafel setzt.

Und eines solchen Schutzes vor allem bedurfte Molière nach dem Erfolg seiner „Frauenshule“. Es ist klar, daß die vornehme Gesellschaft den kecken Poeten nach so vielen Beleidigungen nicht mit günstigem Auge betrachtete und nur der Gelegenheit wartete, wo sie ihre eigene, kleine Nachsucht mit dem allgemeinen Unwillen verbinden konnte. Nun wird man die „Frauenshule“ kaum vom Standpunkt der Sitte, sicher nicht in jener Auffassung der Weiblichkeit rechtfertigen, welche damals

galt. Gerecht mag es sein, daß Agnes dem mürrischen, sie absichtlich in Unwissenheit erziehenden Arnolph entflieht, schön und sittlich ist es nicht. Und in dieser Aufsicht kamen die „Précieusen“, die „Marquis“, mit den Strengen und Frommen sich entgegen. Da ist zunächst unser und Molière's vielgenannter Freund, Prinz Armand von Conti, nicht mehr auf dem Pfade der Verderbniß, sondern auf dem Wege des Heils, der aus seiner Provinz Languedoc schreibt: „Freilich, Abgötterei, wie die alten, enthalten die neuen Komödien nicht mehr, doch von Schamlosigkeiten sind sie nicht frei; jene scheinbare Tugend, die der einzige Grund war, weshalb man sie leider duldet, treibt jetzt einer offenen, rückhaltlosen Frechheit, und es giebt z. B. nichts Verleßenderes, als die sechste Scene im zweiten Act der „Frauenshule“; es ist der Auftritt, in dem Agnes ihre erste Zusammenkunft mit Horaz und den Raub des Bandes erzählt. Wenn Arnolph Agnes die „Zehn Pflichten einer verheiratheten Frau“ lesen läßt, verspottete er nicht die Zehn Gebote? Wenn er ihr die Teufel und die Kessel mit kochendem Wasser vorhielt, die ihre Seele im Fall der Schuld aufnehmen würden, berührte er nicht mit verwegener Hand die Geheimnisse des Glaubens? Und andererseits, was galt Kunst und Feinheit, die ganze mühsame Erziehung des Hôtel Rambouillet, wenn Agnes nicht wußte, was ein Reim sei und statt seiner in ein Madrigal eine „Sahnetorte“ setzen wollte? Hinter diesen Angreifern sammelten sich die Schauspieler im Palast Burgund, denen Molière's Glück zum Schaden ausschlug, eifersüchtige Poeten, die Narren am Hofe, die wohl — der eine nach dem zweiten, der andere nach dem dritten

Act — mit vielem Lärm das Theater verließen oder in komischer Wuth dem Parterre zuriefen: „Lache doch, Parterre, lache doch!“ Indeß, man bedenke auch, diese Kritik war über die Salons, einige ausschließliche Kreise nicht hinausgegangen; die Doffentlichkeit wiederhallte nur vom Ruhme Molière's; Boileau widmete ihm ein Gedicht, die Zeitung berichtete: „Ihre Majestäten, König und Königin, mußten bei dieser Komödie sich vor Lachen die Seiten halten“, ein Abbé Dubuiffon endlich schrieb einen „Panegyrikus“ des Lustspiels. Trozdem war Molière beleidigt, im Tiefsten gekränkt; denn dieser Mann ist nicht sanft, verßöhnlich, sondern rachfüchtig, bitter, wider jeden Scherz hebt er die Herkuleskeule. Immer kränklich, von wahren wie eingebildeten Schmerzen und Grübeleien gequält, sitzt er schweigend in der lustigsten Gesellschaft, die von ihm Wiß und Erheiterung erwartet; er lauscht den Worten und Mienen der Andern, die Augen „so fest auf sie gerichtet, als wolle er bis in den Grund ihrer Seele dringen, um das zu erkennen, was sie nicht sagen.“ Aber weckt ihn nicht, den schlummernden Löwen, es ist ein Dämon in ihm!

So springt er auf und greift zuerst an, nicht mit Turnierlanzen, sondern mit dem Speer des Achilles. Seine „Kritik der Frauenschule“, seine „Komödie von Versailles“ sind Antwort und Siegesbericht zugleich wider seine Feinde. Die „Kritik der Frauenschule“ versammelt in dem Salon Urania's die Gegner und Bertheidiger der Komödie zu einer Disputation, die durch den unvermeidlichen Marquis und die précieuse Climene in das Gebiet der Posse hinübergeleitet wird. Wunderlich, hier liegt uns alles vor, was wider die „Frauenschule“

geäußert ward, und doch dreht sich der Widerspruch fast nur um Einzelheiten, um Worte, um Silben. Niemand erwähnt, daß die Erfindung entlehnt, die Lösung durch eine Wiedererkennung ebenso unbedeutend wie geschraubt sei, daß die Sittlichkeit nicht durch einen allzufreien Ausruf, sondern durch das Wesen und die Handlungen des Mädchens wie des Vormunds, die in keiner Leidenschaft ihre Entschuldigung finden, verletzt werde; es ist nichts als ein geistvolles Spiel mit Worten. Aber eins enthält diese „Kritik“, das Kostbarste für uns: die Kunstanschauung Molière's; es sind wenige Zeilen. „Ich möchte wissen,“ sagt Dorant, „ob die Regel aller Regeln nicht die wäre, zu gefallen, und ob ein Schauspiel, welches diesen Zweck erreicht hat, nicht eines guten Weges gegangen. Soll nicht Jeder Richter über den Genuß sein, den er empfängt?“ „Und“, fährt Urania fort, „ich sehe in einer Komödie nur danach, ob diese Dinge mich ergreifen und fesseln; wenn ich mich gut dabei unterhalten habe, was kümmert es mich, daß die Regeln des Aristoteles mir zu lachen verboten?“ Und nun Scherz und Spott über die Thoren, welche ein Kunstwerk untersuchen. Was ist der Zeus des Phidias, wenn er nicht gefällt? Ein nutzloses Werk. Für den Schauspieldirector Molière mochte ein „volles Haus“ der beste Maßstab für die Vortrefflichkeit einer Komödie sein; merkwürdig immerhin, daß auch der Dichter im Grunde nicht anders denkt und im Jubel der Menge nicht das durchaus Zufällige und Aeußerliche erkennt, welches das Wesen einer künstlerischen Schöpfung auch nicht im entferntesten berührt. Der spiritualistische Zug des Jahrhunderts raucht freilich auch um Molière, aber nur in seinem letzten, schwächsten

Wehen, daß er die reine, rohe Wirklichkeit und Erfahrung, der er und seine Dichtung entspringen, wohl in die Abstraction aber nicht zur Idealität erheben kann; auf jenem Boden jedoch ist er wie Antäus, je mehr er darauf stampft, desto stärker wird er.

In der „Kritik der Frauenschule“ erschien auch ein Herr Lysidas, ein Schönegeist, Poet, halbgelehrt, und es hieß allgemein in Paris, Molière ziele damit auf einen jungen, talentvollen Mann, Boursault, der, durchaus ehrenwerth, als einmal sein Feind Boileau sich in Geldverlegenheit befand, ihm seine Börse brachte. Wahr oder nicht, die Beleidigung reizte den schuldlos Angegriffenen, und die Schauspieler im Palast Burgund ließen eine Komödie von ihm ankündigen: „Das Bild des Malers oder Gegenkritik der Kritik der Frauenschule“ — ein Titel, wie auf Schrauben gedreht! Und nicht genug; als Molière eines Tages im Vorzimmer zu Versailles des Königs wartete, kam der Herzog von La Feuillade lachend, mit offenen Armen ihm entgegen. Der Dichter neigte ein wenig den Kopf vor dem vornehmen Herrn; der aber ergriff ihn mit beiden Händen und rieb sein Gesicht gegen die Metallknöpfe seines Rocks, daß es blutete und sagte nur: „Sahnentorte, Molière, Sahnentorte!“ Denn in dem „Marquis“, der nur dies eine Wort wider die „Frauenschule“ vorzubringen wußte, glaubte er sich zu erkennen. Auch eine Art der Kritik, wie der Adel und die Offiziere von Frankreich bis auf den heutigen Tag sie lieben. Wenn etwas, so mußte diese rohe, vertwegene That, in seinem Palaste begangen, Ludwig XIV. bestimmen, auch dem Dichter Rache und Bestrafung der Beleidiger zu erlauben. Noch nicht war

der Adel dem jungen König „eine heilige Körperschaft“; wie in dem Ausgang seiner Herrschaft, noch gedachte er der Unruhen der Fronde und haßte wie Richelieu und Mazarin jeden Ausbruch aristokratischen Uebermuths. Und so wiederholte sich denn am 21. October 1663 im Schloß von Versailles die Rache des Apollo gegen Marsyas. Molière und seine Gesellschaft erschienen wie zu einer Generalprobe auf der Bühne; noch ist nichts geordnet, Koffer und Kisten stehen umher. Plaudereien hinüber und herüber. „Ach“, sagt Mademoiselle de Brie, „ich habe gehört, Sie wollten eine Komödie gegen die Schauspieler im Hôtel Burgund schreiben; wie ist es damit?“ Und Molière fängt an, sie nach einander zu copiren. Unwillkürlich fallen mir die Schauspieler-scenen im „Hamlet“ ein, aber während Shakspeare von der Satire bis zum Ideal vorgeht, wie es Hamlet verlangt, bleibt Molière in der Parodie, in dem Tadel des Unnatürlichen; kein Wort wie jenes: „sie sind der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters“ gelingt ihm. Kommen darauf die Marquis, die Hofleute, die Damen — bis sie in einem Strom von Scherz und Spott, unter der Last ihrer eigenen Lächerlichkeit und dem „Plaudite!“ des Königs zu den Zuschauern versinken, und Auge in Auge sich wieder gegenüberstehen Dichter und Fürst, sie allein aufrecht und die siegreichen Waffen schwingend, Molière ausruft: „Ihnen, Monsieur Boursault, wäre es zu viel Ehre, vor dieser erlauchten Versammlung verspottet zu werden. Fort mit allen Kritiken und Antikritiken! Gern überlasse ich euch meine Werke, meine Gestalt, Miene und Rede; wohl euch, wenn ihr damit das Publikum unterhalten könnt! Was mir sonst noch bleibt, ich bitte, daran

rührt nicht! Sie vor Allen nicht, Monsieur Bourfault! Da habt ihr meine ganze Antwort!"

Ganz ohne Narben kam noch Keiner aus solcher Schlacht, und wie der Sieg werden auch jene Verse unvergeßlich bleiben, die Molière schildern, wie er den Cäsar spielte, „mehr Lorbern um die Perrücke, als um einen Schweinskopf von Mainz, das Haupt nach hinten geworfen, die Füße wie eine Parenthese, die Rede vom beständigen Husten unterbrochen.“ Doch der Kampf war beendet, der Marquis die ständige Figur des Lustspiels geworden, wie „die betrügerischen und närrischen Diener in der alten Komödie“; wenn Molière dem König für seine Pension dankt: „kleide dich, o meine Muse,“ sagt er, „als Marquis, dreißig Federn auf dem Hute, so klopf an die Thür des königlichen Herrn!“ Es ist ein eigenthümlicher Zug in ihm, seine Gestalten, die er zuerst nur in schroffen, rohen Zügen, wie mit Kohle hinwirft, allmählig auszuführen, immer zu den alten Entwürfen zurückzukehren, aus der Lustigkeit der Posse zu den Auseinandersetzungen der Charakterkomödie zu gelangen; es streiten in ihm Dichter und Philosoph, und ihre Einigung vollzieht sich erst nach langen, mühevollen Studien. So erreichen auch der „Marquis“ und die „Précieuse“ ihre Vollendung als Typen erst in dem „Menschenfeind“ (1666) und den „Gelehrten Frauen“ (1672).

Von den Pläken, der Straße und dem Theater sind wir in das Boudoir junger, liebenswürdiger Frauen getreten. Ein gedämpftes Licht überall, Gobelintapeten an den Wänden, eine Kokette Anmuth in allen Geräthschaften, den Nippfachen auf den Tischen, den geschwungenen Lehnen der Sessel. Die Handlung beider Komödien

entbehrt jeder Verwickelung, jedes romantischen Zufalls; nicht die Dinge und ihre Irrungen lösen sich, nur die Menschen suchen in der gegenseitigen Entfaltung ihres Wesens Abschluß, Ausgleichung, Harmonie zwischen ihrer Besonderheit und dem Allgemeinen zu gewinnen. Wie falsch Jean Jacques Rousseau darum den „Menschenfeind“ gefaßt, liegt Allen klar; nicht die Tugend an sich wird verspottet, noch das Laster gekrönt, sondern die starre, einseitige Tugend, die in der Welt, wie sie ist, nur Störungen und Irrungen hervorrufft, flüchtet in die Einsamkeit zurück, aus der sie nie hätte hervortreten sollen, denn was will sie in der Gesellschaft? Sie verliert über diesen verhängnißvollen Irrthum, an ihren Werth zu glauben, Liebe und Gut, aber ihre Ehre nicht; und mit ihrem Verschwinden tritt in dem Bündniß Philint's und Eliante's eben jene harmonische Weltordnung, das Ziel menschlichen Strebens, ein, natürlich wie es der Dichter begreift, eine Apotheose der Reifröcke, Spitzenmanschetten und Allongeperrücken. Alceft ist nicht so stimmungsreich, leidenschaftlich wie Shakespeare's Timon; dem wird das Vertrauen zu den Menschen, die Freundschaft und jene Neigung zum Geben, worin sein Selbst aufgeht, mit einem Schlage zertrümmert; er erkennt die Menschheit fortan allein in ihrem rohesten, wildesten und elendesten Verlangen nach Gold, in der Begierde des Genusses; Alceft erfährt nur die alltäglichen Wandlungen des Geschicks, Untreue einer Geliebten, die Falschheit der Freunde, das Hervorragen des Reichten und Schlechten, Molière's eigenes Schicksal; er ist nicht mehr, wie wir alle, ein Narr des Glücks; und wenn er in dieser entfittlichten Gesellschaft den römischen Cato spielen will, wird noth-

wendig seine That und sein Wort, so ehrenwerth sie an sich sind, im Schimmer der Thorheit erscheinen; nicht ihr Wesen, der Reflex auf ihre Umgebung macht sie dazu. Traurig! ruft ihr aus; kläglich genug, aber so ist das Leben, die Welt; hab' ich, Molière, es jemals anders erfahren? Und wenn einer dagegen eifern wollte; würdet ihr nicht zuerst sagen: „ein Narr, ein Narr!“ nicht mit Philint zu ihm sprechen:

„Der alten Zeiten große, strenge Tugend
Verlezt des Tages Sitten und Gewohnheit
Und fordert ein vollendetes Geschlecht.
Beug' dich dem Zeitgeist ohne Widerstreben,
Denn eine Thorheit ist es, keiner gleich,
Sich mit der Weltverbesserung zu mühh'n —“

würdet ihr nicht?

Damals wie noch jetzt forschte man nach den Originalen der Gestalten in dieser Komödie und fand sie in den Männern und Frauen des Hofes. Mit welchem Rechte? Eine Frage, die schon darum ungelöst bleibt, weil es immer Alceste, Celimene, Philint und Acast geben wird. Wie das Gesicht jedes Sterblichen den einen oder andern Zug hat, der nicht ihm allein, sondern einer Familie angehört, so auch seine Seele. Ich suche lieber ihre Urbilder in ihm, in den Frauen seines Hauses. Und ist Celimene, die gern Anbeter und Ritter um ihren Sessel versammelt, in ihrer geistvollen, anziehenden Weise nicht durchaus Armande Molière, wie die Zeitgenossen, er selbst sie uns vorführen? Wichtig, satirisch nennt er sie immer, und falsch und treulos war sie, weit über Celimene hinaus! Es giebt einen Mythos ihrer Schuld, eine Sage von „hinter

den Couliſſen“, die uns erzählt, daß ſich ſeit Jahren Molière und Armande nur noch auf der Bühne ſahen; welche Bedeutung mußte da das Wort Alceſt's und die Grazie Gelimene's haben! Denn schön iſt ſie, trotz alledem, eine duſtige, volle Roſe; ſpielt mit ihr, küßt ſie, aber verliert euer Herz nicht darüber! In ihr iſt nichts „als Uebermuth und Flatterſinn.“ Und ſo gäb' es keine Würde, keine ſtückenloſe Tugend unter den Frauen? Doch, da iſt ſie — Eliante, Elmire, Henriette, immer iſt es Katharine de Brie, ſie die Einzige.

Im „Menſchenfeind“ zerbricht die römische Tugend, nicht ohne tragischen Ausklang, an den Ordnungen der Welt; in den „Gelehrten Frauen“ ſcheitert die geſchminkte an der wahren Weiblichkeit. Das Haus Chryſale's iſt ſo verwirrt, wie nur je Molière eines geſchildert. Die Gattin, Philaminta, führt das Scepter — „wenn ich mit ihr ſchelten würde“, ſagt der Gemahl, „hätte ich acht Tage Qual und Noth.“ Gelehrte und Poeten gehen aus und ein, denn Philaminta und Armande, die älteſte Tochter, opfern den Muſen, und eine Magd wird fortgeſchickt, weil ſie ein Wort gebraucht, das Vaugelas aus dem Gebrauch der guten Geſellſchaft verbannt hat. Mit der kalten Graufamkeit eines großen Dichters gegen die Irrthümer des Geiſtes führt Molière den Abbé Cotin, einen immerhin gelehrten und vielgeſchätzten Akademiker, als Triſſotin auf die Bühne; es iſt der Metaphraſt des „Liebeskummers“, jetzt mit zierlichem Pinſel vollendet. Fort mit ihm, geſchunden wie Marſhas! Die wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen, das kunſtfuchende Gefühl der Frauen, gnadenlos werden ſie verdammt. „Wenn die Frau,“ ruft Chryſale in ſeiner derben Noheit, „Gemd und Hoſe

unterscheiden kann, weiß sie genug!“ Und Eltander übersetzt diese Meinung nur in die feinere Sprache des Geliebten: „Eine Frau soll von allem ein leichtes Wissen haben, aber ihre Wissenschaft nicht ihre Leidenschaft sein.“ Gegen diesen Mann und seine unwiderstehliche Logik, was vermag die leichte, flüchtige, ideale Welt Arteniciens! Und nun erreicht sein Keulenschlag auch ihre Anschauung der Liebe, ihre „Karte der Bärtlichkeit“, die in den Kreisen der Précieuses als die einzig authentische Schilderung des Liebestreiches galt. Denn hier liebt man nach der Methode; wie auf einer Landkarte die Straßen, so sind hier die Wege der Liebe vorgezeichnet, auf denen du nach jahrelangem Wandeln, wie der Herzog von Montausier sieben Jahre um Julie d'Angennes geworben, zum Besitz der Geliebten gelangst. Allein wie unter den falschen Herzen in der Gesellschaft des „Menschenfeindes“ edle, liebende sich zeigen und in ihrer Vereinigung den endlichen Sieg der „gemäßigten“ Tugend verheißen, so tritt auch den Irrungen des Gefühls ein sinniges, verständiges Ideal entgegen: die jüngere Tochter Philaminta's, Henriette. Nicht mehr in der ersten Blüthe der Jugend, über zwanzig Jahre hinaus, wie Eliante, ist sie Hebe und Minerva zugleich; von der einen borgt sie die Weisheit, die Kluge, gewinnende Rede, von der andern die Anmuth, das feingesehnene, liebliche Gesicht. Zurückhaltend, schüchtern, verbirgt sie sich wie ein Veilchen; ihr Geist denkt nicht richtiger, als ihr Herz edel fühlt. Wie süß und warm entschuldigt Eliante die Blindheit der Liebe, wie großherzig will Henriette dem Geliebten entsagen, als ihre Hand ihm nicht das Vermögen schenken kann, das er von ihr hoffen durfte! Diese Keuschen, von keiner

Leidenschaft ergriffenen Gestalten bewegen sich in feinsten Sitten, in edelster Mäßigung; sie ziehen nicht mit zauberischer Gewalt an, aber sie gewähren Ruhe, Vertrauen; dem Gequälten ist ihr Herz ein Asyl, ihre leis von Melancholie berührte Sinnigkeit tröstet, so mild, wie Katharinen's Mund einst Molière's Gram.

Noch ein Blick sei indeß auch den Feinden gegönnt. Aus den stolzen Angreifern der „Frauenshule“ sind besiegte Sklaven geworden, die im Schauspiel in goldenen Ketten einhergehen, mehr als ein bezwungener König, mehr als eine gefangene Fürstin. Acast und Dront, der eine ein übermüthiger, eitler Thor, prahlend mit seiner Geburt, seiner Schönheit, seinen Bändern; der andere noch eingebildeter auf die Verse, die er dichtet, gleichen doch in ihrer äußeren Erscheinung in nichts mehr jenen lächerlichen Marquis, welche sonst Galerie und Parterre erheiterten; im Gegentheil, dem Sonett des Dront hat das Publikum jubelnd zugestimmt. Madelon und Cathos haben sich in Armande verwandelt, deren Schwärmereien und Irrthümer nicht ganz den Reiz des Schönen entbehren, die selbst trotz ihres falschen Gefühls das Wesen der Liebe zuweilen tiefer berührt als Henriette. „Wie seltsam“, sagt sie zu Elitander —

„Wie seltsam lieben Sie! Die schöne Seele
Wird nicht in irdischen Flammen so entbrennen.
Denn nicht die Sinne wecken ihre Liebe,
Das Herz will mit dem Herzen sie vermählen.“

Worte, die eben nicht zu Molière's Herzen gehen. Daran fehlt freilich viel, daß Armande aller Thorheit bar wäre, aller Fehler des Charakters, wie das Ideal Henriette,

und daß der Schluß der Mutter, wenn Armande den Geliebten verliert:

„Dir nehm' ich nichts und du wirst nicht geopfert,
Du hast die Zuflucht der Philosophie,
Um mit zufried'nem Aug' ihr Glück zu sehen —“

nicht das Gelächter der Zuschauer über die arme Philosophin herauftriefe. Alles verkündet die geschlagene Schlacht. Es ist in Molière etwas von jenen erlauchten römischen Senatoren, welche mit den griechischen Sklaven in ihrem Hause freundlich verkehren und nur hier und dort mit leisem Lächeln und erhobenem Finger ihre Söhne auf die Wunderlichkeiten jener hinweisen, als auf Vorbilder, die sie zu meiden hätten.

Die wandellose Gunst des Königs, die mehr als einmal der Giebung der Freundschaft glich, hatte die Stellung Molière's, sein Leben, sein Haus geändert. Kein Herzog von La Feuillade wagte es fortan, ihn zu beleidigen, sondern es kommt wohl, wie man erzählt, der Erzieher des Dauphin, der Herzog von Montausier, im Vorfaal des Theaters ihm entgegen und dankt ihm, daß er in der Schilderung des tugendhaften Alceft einen und den andern Zug verwebt habe, der an ihn selbst erinnern könne. Im Landhause des Dichters zu Anteuil findet sich oft eine ebenso vornehme als geistvolle Gesellschaft zusammen; der Marquis von Vivonne verschmäht es da nicht, an Molière's Seite zu sitzen. Wie erklärlich ist es, daß jene ihm eingeborene Vorliebe für Pracht und Glanz sich immer mehr in ihm entfaltet; mäßig und durch seine Brustkrankheit zur einfachsten Nahrung gezwungen, nimmt er nur an den Gesprächen, nicht an

den Gelagen seiner lustigen Freunde Theil; Chapelle, Boileau bildeten stets, Racine und La Fontaine eine Zeitlang seinen Umgang. Hier entdeckt jeder ein ergiebiges Feld für Schwärmer und Anekdotensammler, und diese nichtsbedeutenden Erzählungen bilden denn auch meist in Molière's Lebensgeschichte den Kern. Wenn Jean Racine von Lyès seinen Verwandten und dem verhaßten Priesterkleide entronnen, ohne Geld und Freunde nach Paris kommt, wird Molière seine erste Stütze. Hier empfängt er Rath, Beistand, die Anlage zu seinem ersten Trauerspiel: „Die feindlichen Brüder“, den Ausgang der Dedipussage, einen Stoff, den Molière in der Jugend selbst bearbeitet und zu Bordeaux aufgeführt haben soll; das Theater im Palais-Royal führt bereitwillig die Versuche des noch ungeübten Poeten auf. Den jungen Baron, den er — einen Knaben von elf Jahren — auf einem Kindertheater spielen sieht, nimmt Molière zu sich und erzieht ihn wie seinen Sohn. Ein Bild, das freilich nur aus so vereinzelt, kleinen Zügen zusammengesetzt, doch in dem Spiegel seiner Dichtungen aufgefaßt, eine große Anschauung dieses Mannes giebt.

Nein, er war nicht der Narr des Königs, mit besserem Titel und Privilegium, sondern eine edle, künstlerische Natur, in der sein wunderbares Talent für die Poesie in Wort und Handlung nur die eine Seite bildete. Man bedenke auch, daß nicht umsonst in den Beschreibungen jener prächtigen Zauberfeste zu Vaux, Versailles, Chambord neben dem Namen des „größten Monarchen der Welt“ der eines Theaterdirectors stehen konnte; daß es nicht so durchaus werthlos war, für die Unterhaltung und das Vergnügen des Mannes zu arbeiten, der allein in

Frankreich den „Tartüffe“ aufrecht hielt. Das wäre nun gewiß das seltenste Geschick eines Hofdichters gewesen, wenn den Werken, die Molière für das Vergnügen des Königs dichtete, sich kein Zwang des Befehls, kein Widerstreben des eigenen Genius anmerken ließe. Allein ungerächt trugen die Musen noch nie Fesseln, und wenn in vierzehn, in acht Tagen eine Komödie für Versailles geschrieben, eingelernt und aufgeführt sein mußte, behielten sie oft kaum die Zeit, ihre Gewänder in harmonische Falten zu ordnen oder die goldbesetzten Sandalen anzuschnüren. Mit nacktem Fuße treten sie auf die Bühne, wie in der „Prinzeß von Elis“ (1664), einer traurigen Nachahmung von Moreto's „Trog wider Trog“, in der nur der erste Akt und eine Scene des zweiten in Versen, das Uebrige kaum mehr als eine italienische improvisirte Komödie ist. Zuweilen befehlt der König den Musen, dies oder jenes Kleid anzulegen, wie er nun gerade seine Geliebte als Hirtin oder im maurischen Schmuck im Tanze sehen will; ja, er tritt wohl wie Apollo, den er so gern in Maskeraden vorstellt — ist er doch selbst noch der aufsteigende, jugendliche Sonnengott Frankreichs —, in ihre Mitte und giebt ihnen ein Thema zur Ausführung. So entstehen „Melicerte“ (1666), „Der Sicilier oder die Liebe als Maler“ (1667), „Die prachtliebenden Freier“ (1670). Schon auf halbem Wege eilt die Erfüllung dem Wunsche des Herrn entgegen, freilich nicht immer in so anmuthiger und zarter Form, wie in der „Liebe als Maler“, in der Louise de La Vallière als Maurin tanzt und mit dem Beilchenduft ihrer Erscheinung auch die Komödie erfüllt. Denn der Geschmack des Hofes, so leidenschaftlich ihn auch Molière wieder und wieder

vertheidigt, noch in den „Gelehrten Frauen“, wo Elitander „seinem Geiſt und richtigem Sinn alles pedantiſche Wiſſen vorzieht“, erweiſt ſich in Wahrheit doch wilder und roher als der des großen Publikums. Die Sage hat den Irrthum verbreitet, Molière hätte, um ſeinen erſten Komödien bei der Menge Eingang zu verſchaffen, ſeine Zuflucht zu den Poſſen nehmen müſſen; die Forſchung ergiebt im Gegentheile, daß der „Menſchenfeind“ einundzwanzig mal in ununterbrochener Folge, ohne Zugabe einer andern Komödie, das Theater im Palais-Royal füllte, und — merkwürdig genug — daß alle Poſſen Molière's, zwei ausgenommen, zuerſt in königlichen Sälen, von erlauchtem Zuſchauern beklappt wurden. Vielleicht iſt in Molière's geſammter Dichtung dieſe lärmende bacchantiſche Fröhlichkeit, dieſe wilde, höhnliche Gelächter der bedeutendſte, ſicher der urſprünglichſte Zug; der Schluß des „Bürgerlichen Edelmanns“ und des „Eingebildeten Kranken“ mit ihren Maſkeraden, türkiſchen Ceremonieen, dem Aufzug und der Orgie der Aerzte, wo im wilden Taumel der Instrumente und Gefänge, dem Zerſchlagen der Gläſer, der Trunkenheit der Feſtgenossen die ganze Welt im bacchiſchen Jubel, in einem tollen Tanz ſich zu ſchwingen und zu wiegen ſcheint, haben einen Anklang an Ariſtophanes, wenn ſie auch nicht ſeine Höhe und ſeinen phantaſtiſchen Zauber in Vögel- und Wolkenhören erreichen. Und nicht minder gewiß iſt es, daß ſein vortreffliches Spiel in dieſen Komödien ihm vor allem den Namen des franzöſiſchen Roſcius einbrachte, daß Geſicht und Haltung ihn zunächſt zu der Darſtellung ſolcher caricaturähnlichen Geſtalten befähigten. Welche innerlichen Erfahrungen und Wandlungen ihn aus dieſer allumfaſſenden Luſt und Freude

zu der melancholischen Lebensanschauung seiner spätern Tage, seiner besten Komödien hinüberleiteten, den anfangs nur wenig bemerkbaren Zug spöttischer Bitterkeit immer schärfer ausprägten, wer will es zu entscheiden wagen? Wie der alte, latinische Gott hat er zwei Gesichter; das eine wendet sich lachend zu dem jugendlichen, selbst noch lachenden Fürsten, das andere schaut ernst über die Massen des Volks in die Zukunft hinein. In den Dingen, in der Welt liegt eine namenlose Verzweiflung, die Molière's Lachen niemals ganz überwindet; ihr Schatten wandelt neben den Fröhlichsten dahin, es ist der Todtenkopf bei römischen Festen, und der Weiseste kann nur, seinen Wünschen und den Täuschungen des Glücks entsagend, durch solch' Opfer die neidischen Götter versöhnen. Das Leben ist Trödel, die Sitte ein Bahn, aber laßt diese Erkenntniß nicht laut werden, beugt euch, entsagt; wehe, wer ein eigenes Wesen und Sein beansprucht, er fällt in Sünde und Schuld.

Darum, als Boileau ihm nach dem Erfolg des „Menschenfeindes“ Glück wünscht, sagte er selbstbewußt: „Sie sollen noch ganz andere Dinge sehen!“ Freilich, noch ganz andere Dinge, wenn der komische Dichter als Philosoph für die Welt, als Sittenlehrer betrachtet und in dieser moralischen Stellung die tiefste Wurzel seines Wesens gesucht wird; denn in künstlerischer Vollendung hat er niemals den „Menschenfeind“ übertroffen, kaum mit den „Gelehrten Frauen“ erreicht. Doch er trägt einen Pfeil im Köcher, den gefährlichsten, der je von seinem Bogen gesprungen und der das mit den Pfeilen Apollo's gemein hat, daß er niemals, an keinem Orte sein Ziel verfehlen kann — es ist die Komödie vom „Tartüffe.“

In den Abendstunden des 12. Mai 1664 erschienen auf einem Gartentheater in Versailles, mitten in jener glänzenden Festwoche, wo der Adel Frankreichs unter den Namen und in der Rüstung von Ariosto's Helden, der König als Paladin Roger voran, sich um das „Weilchen von Fontainebleau,“ Louise de La Vallière drängte, nach einer glänzenden Lotterie und einem Ringstechen zwischen Olivier und Guido dem Wilden, die verständige Elmire, der bethörte Orgon und er, Herr Tartüffe, le pauvre homme. Gab es je größere, unvermitteltere Gegenfälle? Was konnte diesen ritterlichen Edelleuten, diesen heitern, scherzenden, koketten Damen in ihrer damaligen Stimmung thörichter und des Bahren werther erscheinen, als die Mienen, Geberden und Worte eines „falschen“ Frommen? Der Schönheit und Freude gegenüber wird selbst die wahre Frömmigkeit, der Pietismus an sich, nicht als Maske, ein verlorenes Spiel haben und immer als eine Irrung der Seele angesehen werden. Und ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich dies auch für Molière's Meinung halte. Durfte er, der die römische Tugend, als im Widerspruch mit der Gesellschaft, aus seiner Welt verbannt hatte, die selbst aufrichtig gemeinte Frömmigkeit darin dulden? Eine wie die Andere machen den Menschen ausschließlich und wiegen ihn in den Wahn, sich für anders und besser als seine Umgebung zu halten; so verfallen Akest wie Orgon mit Neät dem Fluch der Thorheit. Es galt nur die Probe, wie der König, die Gewalten im Staate, das Volk dies neue Urtheil des kühnen Poeten aufnehmen würden. Denn daran kann nicht gedacht werden, daß bei dem Streit, der sich gleich erhob, auch der erbittertste Gegner die Heuchelei vertheidigt oder

die gerechte Strafe des Tartüffe beklagt hätte; die Frage war rein und klar: Was bedeutet die Devotion in der Gesellschaft? Und ich finde, daß auch Bourdaloue sie in diesem schärfsten Sinne gefaßt, wenn er von der Kanzel herab ruft: „Die Heuchelei wollten sie treffen und sie brachten auf das Theater, ihn dem öffentlichen Spotte preisgebend, einen eingebildeten oder selbst, wenn ihr wollt, einen wahren Scheinheiligen und lehrten in seinem Mund und Wesen die heiligsten Dinge, die Furcht vor Gottes Gericht, den Schrecken der Sünde, Handlungen, die an sich die preiswürdigsten und christlichsten sind, zur lächerlichsten Thorheit um. Verdammungswürdige Erfindungen, um die Frommen zu erniedrigen, um sie alle verdächtig zu machen, um ihnen allen den freien Muth zu nehmen, sich für die Tugend zu erklären!“ Wahrlich, das heißt den Kampf um den „Tartüffe“ durchaus mißverstehen, wenn man nur Heuchler, die sich getroffen fühlten, fanatische Priester und gottselige Frauen in die Schranken gegen Molière treten läßt.

Wie gesagt, die Frage war gestellt und nach dem ersten Beifallsturm, der die drei ersten Akte — sie allein spielte man zu Versailles — begleitete, nach beendigtem Feste forderte sie die Entscheidung des Königs. Es ist kaum ein Zweifel, daß im Grund seiner Seele Ludwig XIV. in jenen Tagen mit seinem Dichter übereinstimmte. Zung, feurig, leichten Sinns verlegte er mehr als eine Pflicht, welche nicht die Strenge der Frömmigkeit allein, sondern die Gesetze der Sitte ihm auferlegten; für ihn sprachen jene Verse, worin Dorine die tugendhafte, scheinheilige Drante schildert, wie sie, alt geworden, vom Reiz der Schönheit und ihren Verehrern verlassen, zu Gott flüchtet,

zur Verleumdung der andern, nur allzu deutlich und mochten ihn an die Herzogin von Noailles erinnern, die das Fenster seiner Geliebten vergittern ließ. Wen traf denn die Komödie des „Tartüffe“ vor allen? Seine Feinde die Frondeurs, das reiche, parlamentarisch gestimmte Bürgerthum. Fromm geworden, in den herben, fast grausamen Lehren des Jansenius von der Gnadenwahl gegen die Entfittlichung der Zeit eine Schutzwehr findend, strengsten Bußübungen hingegeben, von der Herzogin von Longueville bis zum ärmsten Schreiber des Parlaments herab, setzt die Fronde ihren Kampf wider das absolute Königthum in diesem Kleide fort; sie predigt nicht mehr Freiheit, sondern Sitte; nicht mehr Volksherrschaft, sondern ein Gottesreich. Und so wiederholt sich in Molière's Leben der Streit Shakspeare's gegen die Puritaner. Der Hof der Elisabeth und des ersten Stuart war nicht freier und sündenvoller als der Ludwig's XIV., die Jansenisten nicht mäßiger in ihren Bannsprüchen als die Puritaner. Gleiche Stellungen, gleiche Feindschaften; was hätte der König gegen den „Tartüffe“ einwenden wollen? Er redete die Sprache seines Herzens — und im äußersten Falle, war nicht Cleanth da, der kluge, vortreffliche Schwager Orgon's? Cleanth, der so herrlich und geschickt die Liebe zu Gott und zur Welt zu vereinigen wußte! Nach dieser Seite hin ein lebendiges Bild Ludwig's, nur eins war vergessen, daß er der Sohn einer spanischen Mutter, Anna's von Oesterreich, einer Dame, der es jetzt in ihrem schmerzreichen Alter mit der Beschaulichkeit, frommen Handlungen und Betrachtungen etwas Ernstes und Ehrwürdiges war. In Ludwig's Seele schlummerte die Neue, die Furcht vor dem Tode nur; zu früh für

seinen Ruhm und das Heil Frankreichs sollte es bald Allen offenbar werden. Diese Stimmung weckten die Mutter, die Gattin in ihm, alle, welche die neue Komödie für gottlos erklärten, sei es in wahrer Ueberzeugung, sei's, weil sie sich getroffen fühlten, wie Molière selbst behauptete; und so verbot der König die öffentliche Auf-
 führung des „Tartüffe“, obwohl er, bemerkt der officielle Bericht der versailer Feste, „die gute Absicht des Dichters anerkannte.“ Molière selbst mag weiter erzählen: „Gewiß, diese Unterdrückung meiner Komödie war für mich ein harter Schlag, ein Unglück, welches nur die Worte Eurer Majestät“ — es ist ein Schreiben an den König, das ich anführe — „milderten, und ich glaube, daß Sie mit jedem Grund zur Klage nahmen, da Eure Majestät erklärte, nichts Böses in meinem Lustspiel zu finden.“ Eine Zeitlang, vom Mai bis zum August, ist der „Tartüffe“ auch wirklich wie verschollen, nirgends eine Spur von ihm. Ich denke, die Annahme ist nicht zu kühn, wenn man seine Vollendung und eine entscheidende Um-
 wandlung in ihm in diese Monate der Waffenruhe setzt. Bis zu dem Schluß des dritten Acts gehört „Herr Tartüffe“ in Glaubenssachen keiner Partei an; Geberden, Aus-
 sprüche, die Winke seiner Augen: sie sind die bekannten Nützzeuge aller Scheinheiligen, hüben wie drüben; viel schärfer deuteten Orgon, seine Mutter, Cleantb auf den Zansenismus hin. Plötzlich, im vierten Act, ändert sich das Bild, wie unter einem andern Lichte gesehen — Tartüffe wird Jesuit. Anfangs hat er zu Elmiren gesagt: obgleich er fromm wäre, hörte er nicht auf, Mensch zu sein, sie möchte seine Leidenschaft mit irdischer Hinfälligkeit entschuldigen; jetzt kennt er wie einer die berufene Casuistik

jesuitischer Beichtstühle, unterscheidet in der Sünde die Neigung des Willens zu ihr von der willenslosen Hingabe des Fleisches an sie; die Deffentlichkeit des Vergehens ist ihm das Strafbare, nicht die That; ja zuletzt wird er Orgon durch das Verschweigen der Wahrheit zu einem Meineid verleiten wollen. Das sind genau die Dinge und Anschauungen, wogegen die Jansenisten und Blaise Pascal voran in seinen Briefen geeifert; Molière's Komödie setzt sie nur in Handlung. Daß seine Zeitgenossen sie nicht anders auffaßten, beweist eine Stelle aus einem Briefe Racine's, in dem von einer jansenistischen Dame erzählt wird, die den „Tartüffe“ wegen seiner Verspottung der Jesuiten lesen wollte. Dies geschah im Ausgang des Augustmonats; am 25. September sah der König bei seinem Bruder, dem Herzog von Orleans, zu Villers-Coterets noch einmal die drei ersten Acte; am 29. November wurde zu Nancy, vor dem Prinzen von Condé „Tartüffe“ bis zum Schluß aufgeführt. Nun wurden Molière und seine Komödie für jede vornehme Gesellschaft eine Art nothwendiger Leckerbissen; überall gelesen, besprochen, blieb sie doch für die Schaubühne verboten. „Die Menschen,“ sagt euch die Vorrede, „welche mein Lustspiel verspottet, haben keinen Scherz verstanden und nur allzu gut gezeigt, daß sie in Frankreich mächtiger sind als die Marquis, die gelehrten Damen und alle Doctoren zusammen.“

Doch sollte er schweigen? Es handelte sich für ihn in diesem Streit um das Höchste, um seine Ehre, um sein Censoramt, und kein Römer konnte diese Pflicht des Berufs je höher fassen. Er schreibt dem König: „Die Pflicht der Komödie ist es, die Menschen durch ihreu

heitern Scherz zu bessern, und ich in meinem Amte glaubte nichts Besseres thun zu können, als durch komische Schilderungen die Laster meines Jahrhunderts anzugreifen — da dacht' ich allen ehrlichen Leuten Ihres Königreiches keinen geringen Dienst zu erweisen, wenn ich die Scheinheiligen auf die Bühne brächte, dort ihre einstudirten Mienen und Fragen, all' die heimlichen Betrügereien dieser Falschmünzer der Frömmigkeit, ihre nachgemachte Heiligkeit zur Schau stellte.“ Ein Mann wie von Erz, dem das schöne Wort des Horaz von dem „gerechten und in seinem Vorsatz unbeugsam treuen Mann“ auch zur Lobrede dient. So oder so, er mußte gegen die Scheinheiligen vorgehen.

Die spanische Sage von Don Juan war auf allen Theatern in Paris eingebürgert und gern gesehen; sie benutzte Molière zu seinem Zweck. Unter seiner mächtig gestaltenden Hand fügt sich willig auch der härteste Stoff zu neuen und ungewohnten Formen. Don Juan, den der alte spanische Poet Tirso de Molina so gut mit dem Beinamen „Spaniens Generalverführer“ bezeichnet hatte, verwandelt sich in einen grübelnden Freigeist, dem weit mehr die letzten Fragen über Gott und Welt als das frische Genießen des Daseins das Herz berühren. Wie kalt und frostig klingen die eisigen Schlüsse und Gedanken dieses Don Juan gegen die brausende Leidenschaft, den tollen Champagnerrausch seines ältern sevillanischen Urbildes! Wenn irgendwo, so hat sich hier Molière's beschränkte Begabung offenbart; zu philosophisch, zu kühl von Sinn und Verstand, um das Wunder des steinernen Gastes selbst in der Dichtung für möglich zu halten, läßt er es zu einem Schlußtableau herabsinken, „wodurch

er" — wirft ihm wieder der Prinz von Conti vor — „seine gotteslästerliche Komödie zu rechtfertigen behauptet und auffliegende Raketen zu Dienern der göttlichen Rache macht!“ In dem „Steinernen Gast“ (1665) ist alles, bei vortrefflicher Charakteristik unharmonisch, abstoßend, als ob ein Meister in eigensinniger Laune Tanzlieder und Requiem's wild durcheinander auf verstaubtem und verstimmtem Klavier vorträge. Neben der edeln, selbst im Leichtsinne und Irrthum anziehenden Gestalt des spanischen Hidalgo der gefräßige, trunkene Diener Sganarelle, der eben so viele Sprichwörter wie Sancho Pansa verschwendet und durch seine grotesken Späße und Bethuerungen die Thorheit des Glaubens wider seinen Willen predigt; der Kaufmann, der die Bezahlung seiner Rechnungen fordert und den der stolze Tenorio mit einer Frage nach dem Befinden seines Hündchens bethören und besänftigen muß. Allein was kümmert uns und Molière in diesem Augenblicke die Poesie? Die Scheinheiligen haben ihr Lager verlassen und stehen gerüstet wider ihn; wohlauf denn, da habt ihr den Krieg! „Woran glaubt ihr, Herr?“ fragt Sganarelle. „An den Himmel? An die Hölle, den Teufel und das jenseitige Leben?“ Kopfschütteln und wieder Kopfschütteln. „So sagt, was glaubt ihr?“ Don Juan antwortet: „Ich glaube, daß zweimal zwei vier sind“ — Könnte euch Voltaire etwas Schärferes sagen? Hienieden ist nichts sicher, als die mathematische Wahrheit. Und wenn er einem Bettler begegnet, wird er ihm ein Goldstück anbieten, billig genug — für einen Fluch. „Eher sterbe ich vor Hunger,“ erwidert der. „So nimm es nur, ich geb' es dir aus Liebe zur Menschlichkeit!“ Menschlichkeit! Wie klingt dies Wort, bei solcher Gelegenheit gesprochen,

vor nun beinahe 200 Jahren, euch an? Es ist ein Protest gegen die religiösen Anschauungen jener Tage, wie eine Profezeiung der unsrigen; ein Wort mit tausendfachem Echo, hellklingend durch die Dragonaden und Gevannenkriege des großen Königs, die babylonischen Orgien der Regentschaft in den Sturm der Bastille, in den grandiosen Trommeltwirbel und das vive la république hinein, als das Haupt des sechszehnten Ludwig fiel. — Und noch mehr, Don Juan wird zu den Füßen seines Vaters einen Augenblick den Neuen spielen und aufspringend mehr die Zuschauer, als seinen Diener anreden: „Die Scheinheiligkeit ist ein Laster nach der Mode und solche Laster gelten für Tugenden. Welche wunderbaren Vortheile bietet sie heutzutage dar! Die andern Fehler der Menschen sind der Nüße ausgesetzt und Jeder hat die Freiheit, sie offen anzugreifen; aber die Scheinheiligkeit ist ein privilegiertes Laster, die mit der Hand allen den Mund schließt und in Ruhe eine nie verlézte Straflosigkeit genießt.“ Und da sollte ein kecker Schauspieler kommen dürfen und sie antasten? Wie erklärlich war darum nach diesem Kriegsmanifest der Rückschlag! Das Begegniß Don Juan's und des Bettlers mußte von der Bühne verschwinden, die Schriften gegen Molière werden immer maßloser; nicht mehr mit Schwertern, mit parthischen, vergifteten Pfeilen wird gestritten. „Dieß Augustus,“ wagt der eine dieser Gegner zu erinnern, „nicht einen Schauspieler sterben, der des Jupiter gespottet? Und verbot er nicht den Frauen, seine Komödien zu besuchen, die züchtiger und keuscher waren als die Molière's?“ Roullès, der Pfarrerherr von St. Barthélemy, behauptet nun gar: daß ein Dämon in Molière menschliche Gestalt

angenommen und daß dieser Gottlose den Feuertod verdiene. Pfeile, die alle der Medusenschild der königlichen Gunst auffängt, bevor sie das bedrohte Haupt des Dichters erreichen; ja, als wollte sie die Beleidigungen, die ihr Diener erduldet, gut machen, spricht sie noch einmal laut für ihn. Die Gesellschaft Molière's wird die „Schauspielertruppe des Königs“ und eine jährliche Pension ihr zugesichert.

Welch freien Blick, welchen festen, unerschütterlichen Muth Molière selbst bewahrte, beweist am besten der „Menschenfeind“, den er damals dichtete, und die Narrenschlacht, die er wider die Aerzte begann. Krank, mit einem so unheilbaren Brustleiden, daß er oft monatelang die Bühne nicht betreten kann, das Herz voll Gram über die Treulosigkeit Armandens, aber den Kopf voll muthiger, weit in die Zukunft wirkender Gedanken, wie gleicht er da jenem spanischen Grafen von Fuentes — es ist ein Beispiel aus der Zeit — der sich, gelähmt und gichtgeplagt, wie er ist, auf einem Lehnstuhl in die Schlacht von Rocroi tragen läßt und so stirbt auf zerschmettertem Sessel, mitten unter seinen erschlagenen Bataillonen; wahrlich, auch ihm ist ein ähnlicher Tod bestimmt, nur sollte er als Sieger fallen. Indeß fing Ludwig XIV. seinen ersten Krieg mit Spanien an, von dem er als Erbe seiner Gemahlin, der Infantin Marie Theresia, die spanischen Niederlande forderte. Am 16. Mai 1667 hatte er St. Germain verlassen, am 5. August lag er im Zelt vor Dendermonde. Zu Paris befand sich von allen Staatsgewalten nur eine, das Parlament, als an demselben Tage Molière wider alles Erwarten den „Tartüffe“ auf seinem Theater aufführte; plötzlich, überraschend, mit

kühnstem Wagniß. Zwar trug „Herr Tartüffe“ den Namen Panulph, einen breiten Kragen, Degen, Spitzen und Perrücke, die Komödie den bescheidenen Titel „Der Betrüger,“ aber im Grunde war es doch immer le pauvre homme, der gefährliche „Herr Tartüffe.“ Welchen Eindruck diese erste Darstellung ausübte, wir wissen es nicht mehr. Im Namen des Parlaments verbot der Präsident von Lamoignon — „der würdigste Unterthan und der tugendhafteste Mann, den ich kenne,“ so beurtheilt ihn Ludwig XIV. — die fernern Aufführungen schon am 6. August, und am 11. sprach der Erzbischof von Paris den Bann über alle aus, welche „die Komödie: der Betrüger, öffentlich oder im geschlossenen Kreise lesen, vorlesen hören oder aufführen sehen würden.“ Es war der gefährlichste Augenblick des Gefechts, und immerhin ist es merkwürdig zu sehen, wie Molière ihn bestand.

Am 8. August 1667 sandte Molière zwei Schauspieler, Vagrange und La Thorillière, zum Heer des Königs, der Lille belagerte. Sie brachten eine Botschaft — Bittschreiben kann man es kaum nennen — von ihm, dem Theaterdirector. „Eine Gewalt, welche Ehrfurcht fordern darf,“ schreibt er, „hat mein Stück verboten, und ich selbst habe in diesem Sturm keine andere Vertheidigung für mich gewußt, als zu sagen, Eure Majestät hätte mir gnädigst seine Aufführung gestattet.“ Es fällt mir nicht ein, Molière's Behauptung zu bezweifeln, aber eben so wenig glaube ich an die offen ausgesprochene Erlaubniß des Königs. Der Poet wird ein hingeworfenes Wort zu eilig zu seinen Gunsten gedeutet und einen „kühnen Griff“ darauf gewagt haben. Und damit Ludwig XIV. nicht einen Augenblick den Wahn hege, einen Sklaven

vor sich zu sehen, so diese Drohung zulezt: „Es ist klar, daß ich nicht mehr daran denken kann, Komödien zu dichten, wenn die Scheinheiligen Recht und Sieg behalten.“ Schützt das Königthum das Censoramt des Dichters nicht mehr, mag es ohne Dichter bleiben. Während seine Boten im Lager von Lille mit dem König unterhandelten, schloß Molière zu Paris sein Theater; erst nach ihrer Rückkehr am 25. September ward es wieder eröffnet. Der König hatte sich nicht fest und ehrlich ausgesprochen, er schwankte; der beleidigte Dichter überläßt es andern, für die Winterfeste des Hofes Singspiele zu schreiben, — er zieht sich zurück.

Und hier mag es erlaubt sein, einen Blick auf die Mythe des „Tartüffe“ zu werfen.

Jeder weiß jetzt, daß Molière's Wort gegen den Prä- sidenten von Lamoignon: „Er will nicht, daß man ihn darstelle,“ nie gesprochen und nur der Ausfall eines spanischen Schauspielers gegen einen Alcalde bei ähnlicher Veranlassung ist; allein auch Orgon's Ausruf: „Der arme Mann!“ — wenn Dorine spöttisch von Tartüffe's vortrefflicher Gesundheit, seinem vortrefflichen Schlaf und den Rebhühnern, die er verzehrt, berichtet — verdanken wir nicht Ludwig XIV., sondern Tallemant des Réaux erzählt uns: „Ein Edelmann vom Hofe besuchte ein Kapuzinerkloster und ward nach Neuigkeiten von dem König, dem Cardinal Richelieu gefragt. Als er genug geredet, fragte ihn der Pförtner: „Und von dem guten Pater Joseph wißt Ihr nichts?“ „Oh, er ist wohlauß, in großem Ansehen, die vornehmsten Herren am Hofe suchen seine Gunst!“ „Der arme Mann!“ antwortete der Pförtner. „Er hat eine vortreffliche Sänfte, wenn er

reißt.“ „Der arme Mann!“ „Die feinsten Lederbissen schickt ihm der Cardinal von seiner Tafel.“ „Der arme Mann!“ Diese Anekdote hat Molière in seinem *Tartüffe* benützt.“ Und um endlich die Frage nach dem „Urbild des *Tartüffe*“ zu lösen, so werden die Zeugnisse zweier Zeitgenossen genügen. Im 7. Buch seiner „*Memoiren*“ schreibt der Abbé de Choisy (1644—1724): Am Hofe des Prinzen von Conti in Languedoc lebten Guilleragues, ein ehrlicher Gasconer, und der Abbé Roquette, der später Bischof von Autun wurde; er hatte „ganz den Charakter, welchen der Dichter des *Tartüffe* so vortrefflich nach dem Vorbilde eines Scheinheiligen entworfen.“ Und später noch einmal: „Guilleragues ließ Molière über ihn alle Berichte zugehen, nach denen er seine Komödie gedichtet.“ Und Maria von Sévigné nennt den Bischof von Autun „le pauvre homme!“ (Brief an Madame de Grignan, 3. September 1677) und als er die Leichenrede für Genevra von Longueville gehalten, berichtet sie darüber: „Das war nicht mehr *Tartüffe*, kein *Pantalon*, sondern ein würdiger Prälat, der sagte, was zu sagen, und nicht sagte, was zu verschweigen war“ (an Madame de Grignan, 12. April 1686). Wo die Zeitgenossen so deutlich und und unwiderleglich Gabriel Roquette als das „Urbild des *Tartüffe*“ bezeichnen, wird nicht der Dichtung, doch der Forschung ein Ziel gesetzt sein.

Dier Monate währte die Zurückgezogenheit und der Untwille Molière's; doch ist es an sich klar, daß sein Grollen nicht seine Sache besserte. Vielleicht hat er in solchen Stunden des Trübfinns, bitterster Enttäuschung mit den Freunden den Plan besprochen, der Bühne auf immer zu entsagen, sich selbst und den Muses zu leben —

Entschlüsse, die eben mit den finstern Stunden vorübergingen. In den Versen, worin sein Sosias im „Amphitryon“ das Elend des Dienens und die wettwendische Schuld der Großen beklagt, klingt seine Stimmung trüb genug wieder; allein, wie Sosias, wird er durch einen Blick, ein Lächeln des Königs aufs Neue gewonnen. Gegenüber den Frauen und dem Glanz Ludwig's XIV. ist Molière wie jener Zauberer Merlin, der, sein Schicksal wissend, sich doch von der listigen Fee Viviane bethören läßt. Er durchschaut die schwache Seele der einen mit so sicherem Auge als die Hohlheit und Nichtigkeit fürstlicher Pracht; aber er kann sich nicht von ihnen befreien und unmuthig oder lächelnd, immer bleibt er ihr Sklave. Dies gegenseitige Gefühl des Zusammengehörens wird zwischen Ludwig XIV. und Molière zuletzt Annäherung und eine Versöhnung ohne Worte herbeigeführt haben. Fürstengunst und Lob der Musen, sie tauschen sich für einander aus, zwei Seiten sind sie einer Medaille; und so ist der Jupiter der alten Sage in dem modernen „Amphitryon“ (1668) in Wahrheit niemand anders als Ludwig XIV., und allzuweit war auch Alkmene nicht zu suchen, um so weniger, da sie dicht neben dem Könige in seinem Wagen saß, Athenaïs von Montespan. In diesem Jupiter überragt seine äußere, königliche Erscheinung, die Zartheit seiner schwärmerischen Galanterie weit sein eigenstes Wesen, seine Göttlichkeit; noch ist er nur der Zeus der Liebesgeschichten, der Leda und Danaë, noch nicht der auf der Kuppe des Ida, der die rächenden Blitze schleudert, wie im letzten Act des „Tartüffe.“

Der Zeitsatire durch das Mißgeschick des „Tartüffe“

entfremdet, wendet sich Molière zu den alten lateinischen Komödien, zu den nicht „privilegirten“ Schwächen und Fehlern der Menschen; denn ruhen darf er nicht, immer auf's Neue fordert ihn sein Theater oder der Hof. Dem Alterthum entlehnt er nacheinander „Amphitryon (1668); den „Geizigen“ (1668) und „die Betrügereien des Scapin“ (1671); denn „ich nehme mein Gut, wo ich es finde,“ antwortet er denen, die ihm Vorwürfe darüber machen. Keine dieser Komödien enthält einen neuen, noch unbekanntem Zug seiner Begabung; die zwei Seiten seines Talents: vollendete, schärfste Abstraction und tolle Laune bringen nur sich selbst in ewig wechselnden Gestalten hervor, Harpagon oder Alceste entkeimen derselben Wurzel, und die Schläge, die Mascarille freigebig im „Unbesonnenen“ seinem Herrn erteilte, sind dieselben, welche Scapin auf Geront's Rücken fallen läßt. Shakspeare ist über, Molière nur in dieser Welt des Scheins. Darum fehlt ihm auch das Maß des Schönen und Wahren in seiner idealen Bedeutung; die harmonische Welt, die er im Schluß seiner Dichtungen erschafft, ist auf Unrecht gebaut, ihrem Wesen nach, im Sinne der Poesie, unsittlich. Sie will nichts als die äußere Form der Gesellschaft, die Erfahrungssätze unverlezt erhalten, die Sittlichkeit vor den Andern, nicht die Tugend an sich. Diese Formeln, die freilich etwas Heiliges und Ehrwürdiges haben, da sie die Menschheit drei Jahrtausende zusammengehalten, verletzen Alceste, Armande, Harpagon, Gelimene, Tartüffe und Arsinoe, darum büßen sie und — wie fein ist dies vom Dichter gefühlt! — durch ihre Ausschließlichkeit, die sie aus der Welt der geordneten Formen in das einsame, aber unbeschränkte Reich ihrer Eigenheit

weist. Dem aber, der thöricht genug, wie „George Dandin“ (1668), sich durch die Heirath mit einer leichtsinnigen, treulosen Frau, noch dazu aus vornehmerem Stande, als er selbst, in der Gesellschaft festgehalten sieht, bleibt nur eine Befreiung von seinem Irrthum: „sich in das Wasser zu stürzen, den Kopf zuerst.“ Rousseau hat richtig gefühlt, er hat es nur in seinem Betweise verfehlt: das Theater Molière's stellt alle Dinge und Empfindungen in Frage — Ehe, Freundschaft, Tugend und Glauben, und meint einer pharisäischen Gerechtigkeit zu genügen, wenn es das Urtheil der Welt für die Sache der Sieger gewinnt.

So vielen Mühen und Arbeiten konnte zuletzt der einzige Lohn nicht ausbleiben, nach dem sie verlangten. Am 5. Februar 1669 kündigten die „Schauspieler des Königs“ am Morgen den „Tartüffe“ an und spielten ihn des Abends. Vier und vierzig Vorstellungen befriedigten den Zulauf und die Neugierde des Volkes nicht; am 22. März erschien die Komödie im Druck und das Exemplar ward zu dem hohen Preise eines Thalers verkauft. Ueber die Gründe, welche den König zu dieser Erlaubniß bestimmten, sei außer der steigenden Gunst Molière's nur erwähnt, daß im Januar 1669 das Breve des Papstes Clemens' IX. den Frieden zwischen der Autorität des römischen Stuhls und der gallikanischen Kirche herstellte, die Jansenisten sich unterwarfen, ihre Nonnen in Port Royal wieder eingeführt wurden. In diesem Augenblick der Ausöhnung und gegenseitiger Vergebung der religiösen Parteien mochte die Komödie Molière's etwas von ihrer Herbe, seine Satire etwas von ihrer Anzüglichkeit verlieren — kurz, weniger gefährlich erscheinen als während des Haders, in dem sie

schon zur Parteiwaffe geworden, und, merkwürdig genug, 150 Jahre später, wo Napoleon auf St. Helena versicherte, unter seiner Regierung würde er sie nicht haben aufführen lassen.

Ihre welthistorische Bedeutung, wer dürfte sie ihr jetzt noch bestreiten? Sie ist die Vorläuferin der Philosophie des 18. Jahrhunderts, eine pfeilgeschwinde, weisungskundige wie die Rosse des Achilles. Kein Dogma, keine Meinung, das Frommthun verspottet sie; die Weltkinder behalten Recht gegen die frommen Thoren wie gegen die Scheinheiligen. Ja, die Lösung, die sich künstlerisch nicht vollziehen kann, reißt die Staatsgewalt wider Willen in die Arena hinab und zwingt sie zum Gefecht mit dem allgemeinen Feinde. Der Jupiter tonans ist da, gewaltig mit den Blitzen seines Zorns und seiner Macht, wie nur je der des Homer —

Ein Fürst, deß Augen in die Herzen dringen,
Den keine Kunst der Lügner je bethörte;
Sein hoher Sinn, sein wägender Verstand
Erfassen jedes Ding nach seinem Werthe.
Des Ruhms Unsterblichkeit giebt er der Tugend,
Doch niemals trübt Verblendung seinen Eifer
Und seine Liebe für die Wahrheit öffnet
Der fromm verstellten Lüge nicht sein Herz.

Die absolute, persönliche Staatsgewalt, hier hat sie ihre Dithyrambe gefunden. Der Glanz ihrer Herrlichkeit dringt in die ärmste Hütte, sie ist allgegenwärtig wie das Licht des Tags. So wird der Mangel in der künstlerischen Vollendung des „Tartüffe“, der deus ex machina, das Symbol der damaligen Weltanschauung. Das Königthum überschattet alle, es bestraft Tartüffe, es zer-

reißt mit seiner Hand die Versprechungen Orgon's; was stünde ihm gegenüber aufrecht? Cleanth nicht, der die Mittelstraße liebt und, eingebaut in sein sicheres, beschränktes Haus, jedes Hinaustreten auf den Markt des Lebens fürchtet; Elmire nicht, die stille, kluge Frau ohne Leidenschaft, an der Seite eines ältern Mannes ihre Tage hinbringend in ihren Pflichten und mit ihrem Schmuß — eine wirft den Kopf in die Höhe, Dorine, die wilde lärmende Muse Molière's, die sich in eine Magd verwandelt. Denn ganz kann der Poet nicht vergessen, daß er trotz seiner Stellung, Gesinnung, der königlichen Gunst, trotz alledem ein Kind des Volkes ist; unzerstörbar wirkt dies Gefühl wie ein magnetischer Strom hinüber und herüber. Ließt er nicht auch, wie die Sage will, seine Dichtungen zuerst seiner Dienerin, der guten Lafôret, vor? Der donnernde Jupiter und Dorine, voll und rosig, eine leichtgeschürzte Nymphe, die Macht des Königthums und der Verstand des Volks, noch geben sie sich im „Tartüffe“ die Hände und reichen einander die Speere zum gemeinsamen Kampf; denn der „Tartüffe“, bedenkt es wohl, schlägt nur die erste Schlacht, die „Hochzeit des Figaro“ die zweite; für die dritte fehlt der französischen Literatur noch das Kunstwerk; in der Welt der Thatfachen schlug sie der Konvent.

Am 5. Februar 1669 stand Molière's Leben in seinem Gipfelpunkt. „Sire,“ schrieb er an diesem Tage, „ein ehrenwerther Arzt, dessen Kranker ich bin, verspricht mir und will sich contractlich verpflichten, mich noch dreißig Jahre leben zu lassen, wenn ich für ihn eine Gunst von Eurer Majestät erlangen kann. Diese Gnade ist eine Dombherrnstelle in Ihrer königlichen Kapelle von Vincennes.

Darf ich Eure Majestät heute darum bitten, an dem Tage der großen Auferstehung des „Lartüffe“, den Ihre Guld erweckt hat? Durch diese erste Gnade bin ich mit den Frommen versöhnt, durch die zweite würde ich es mit den Aerzten werden.“ Jedes Wort in diesem Briefe jauchzt ein *io triumphe!* Nie hat vielleicht ein Dichter eine größere Freude des Triumphs genossen; nicht seine Kunst, sein Genius allein, auch sein Herz hatte einen Sieg erfochten. Gegen sein Werk hatten Himmel und Erde gearbeitet, er hatte ihre Anstrengung überwunden; die Schmähungen, die ihm noch nachgeschleudert werden, beachtet er so wenig mehr wie Sulla, seit er den Beinamen des Glücklichen trug. Den einzigen Feind, der ihm droht und dem er nicht widerstehen kann, führt er beständig mit sich: den Tod in der Brust.

Und nun schaut seinen Kampf mit ihm. Nach so bitterm Ernst ein Satirspiel. Die Aerzte, die euch mit Hoffnungen auf Genesung täuschen, euch dreißig Jahre Leben versprechen — da seht sie! Charlatane sind sie, die ihre Versuche mit euch anstellen und euch verbieten, anders, als „in gehörigen Formen“, unter ihren Händen zu sterben. Euer Leben — ihr Eigenthum ist es. „Die Heilkunst“, wird euch schon Don Juan sagen, „ist einer der großen Irrthümer unter den Menschen.“ Und eines Abends, im Hoftheater, erscheinen die vier Aerzte des Königs zu einer Consultation vor euch, in dem Scherz: „Die Liebe als Arzt“ (1665), unter griechischen Namen nur schlecht verhüllt: der Menschentödder, der Stotterer, der Aderlasser, Macroton, der langsam redet. Sagt der Aderlasser: „Wenn ihr eure Tochter nicht zu Ader laßt, ist sie todt“, schreit der Menschentödder: „Laßt ihr sie zu

Aber, in einer Viertelstunde ist sie todt!" In ihren Pelzmänteln, gewaltigen Perrücken, auf ihren Maulthieren durch die Straßen von Paris reitend, sind sie schon durch ihre Erscheinung der Caricatur verfallen, Molière opfert auch ihr Wesen, ihre lügenerische Kunst seinem großen Gott, dem Verstand. Zuerst in den drei Possenspielen: „Die Liebe als Arzt“ (1665), „Der Arzt wider Willen“ (1666) und „Herr von Pourceaugnac“ (1669) erliegen nur die Personen, im „Eingebildeten Kranken“ auch die Kunst.

Der Ruf der Aerzte im 17. Jahrhundert ist nicht schön; das Volk von Paris hat sie bald als Mörder des Cardinals Mazarin gepriesen, bald, als Henriette von England durch Valot „in den Formen“ starb, seinen Namen dem Ravaiillac's zugesellt. Ludwig XIV. hat ihnen zornig am Sterbebett der Herzogin Henriette von Orleans zugerufen: „Nie hat man eine Frau so hilflos verschleiden lassen!“ Guy Patin, selbst ein Arzt, nennt Desfougerais den entschlossensten und schändlichsten Charlatan der Welt, der allein mit seinem Antimonium mehr Menschen tödtet, als drei rechtschaffene Aerzte heilen können. Aber sind die Werkzeuge auch schlecht, die Kunst ist heilig! Gut, Molière wird es euch sagen.

Es ist am 10. Februar 1673; das Theater stellt Argan's Zimmer dar, des „eingebildeten Kranken.“ Er zieht seine Apothekerrechnung zusammen, während seine zweite Gattin Beline auf seinen Tod rechnet und ein Testament zu ihren Gunsten erlangen will; wie in allen Häusern Molière's ein junges, liebliches Mädchen, vom Vater zu einer thörichten Ehe bestimmt, während sie längst ihr Herz verschenkt hat, ein weiser Bruder, Berald, die

nie fehlende Magd, Coïnette, die verzauberte Muse. Aerzte und Apotheker mit Flaschen und — ich schreibe nur dem Dichter nach, der damit „den glorreichen König nach seinen Heldenthaten erheitern wollte“ — Abstürzspritzen bilden den Chor. Ihr wißt, Molière ist krank — „und was soll man thun, wenn man krank ist?“ fragt er. „Nichts,“ erwidert Berald. „Der Natur kann man nicht aufhelfen; das sind Gedanken, worin wir uns wiegen, Einbildungen, an die wir glauben, weil sie uns schmeicheln. Es ist mit ihnen, wie mit schönen Träumen, die dir beim Erwachen nur den Schmerz lassen, sie für wahr gehalten zu haben.“ Das Gespräch geht weiter. „Sieh einmal eine Komödie von Molière,“ meint endlich Berald. „O Molière!“ ruft Argan und er ist es selbst, „daß ich ein Arzt wäre! Wie würde ich mich rächen! Ich ließe ihn ohne Hülfe sterben! Und wenn er um Arznei bäte, würde ich ihm zurufen: „Stirb, stirb! Ein ander Mal wirßt du die Fakultät nicht verspotten!“ Wohl, er hatte sich selbst das Urtheil gesprochen, sich und seinem dämonischen Lachen, das nichts auf Erden, nicht einmal den Tod mehr verschonte. Am 17. Februar spielte er den „eingebildeten Kranken“ zum vierten mal; er war bleich, ein Bluthusten quälte ihn, allein er wollte nicht von der Bühne. Als er in der letzten, lärmenden Cereemonie, welche die Aufnahme Argan's unter die Aerzte feiert, „juro!“ rief, zuckte sein Antlitz — es war der Tod! Aber er lachte nur noch wilder und blieb im Lehnstuhl, aufrecht, unerschüttert — denkt an den Grafen von Fuentes im Geschützdonner von Rocroi. So fiel der Vorhang, auf und vor der Bühne verstummte das Lachen; er ließ sich nach seiner Wohnung tragen und ging hinauf,

nun schon ganz ein hippokratisches Gesicht. Dort, während Baron, der ihn begleitete, Armande zu ihm rief, starb er, vom Blut erstickt, lautlos; niemand als zwei arme Nonnen saßen an seinem Bett, die während der Fastenzeit in Paris für ihr Kloster bettelten und in seinem Hause Aufnahme fanden; es war 10 Uhr Abends. Molière zählte 51 Jahre; auf 38 Jahre Entbehrungen, Vorbereitungen, Schmerzen und Freuden eines Zigeunerdaseins 13 Jahre des Kampfes und des Ruhms; wenn er im letzten Augenblick noch einmal, auch mit göttlich erleuchtetem Blick, sein Leben überschaute, er konnte mit dessen Ertrag zufrieden sein.

Was nun folgte, ist vielbekannt und vielgescholten. Der Pfarrer von St. Stephan und der Erzbischof von Paris, Harlay von Champvalon, verweigerten dem Dichter und Schauspieler, der ohne Beichte, von der Bühne kommend, gestorben war, das Begräbniß. Zur Entschuldigung der geistlichen Behörden sei gesagt, daß der Fall Molière's ein unerhörter war; man begnügte sich statt ausführlicher Beichte meist mit wenigen Worten einer späten, scheinbaren Reue. Erst auf viele, dringende Bitten, eine Eingabe Armanden's, daß er Ostern 1672 gebeichtet und das Abendmahl empfangen habe, vielleicht auf ein Wort des Königs, gestattete der Bischof das Begräbniß, allein „nur mit zwei Priestern, am Abend, ohne feierliche Einsegnung, noch sonstigen Pomp.“ So geschah es am 21. Februar 1673; der Zug ging hastig, schweigend nach dem Kirchhof von St. Joseph. Goldstücke, die Armande hinabwarf, mußten die Volksmenge begütigen, welche selbst diese letzte, karge Ehre ihrem Dichter nicht gönnen wollte.

„In Griechenland“, soll da Armande Molière, ihres Namens würdig, gerufen haben, „hätte man ihm Altäre gebaut, hier verweigert man ihm ein Grab!“ Wer könnte die Klagen, den Ruhm, die Lorberkränze aufzählen, die ihm dennoch seit nun beinahe zwei Jahrhunderten nachfolgten? Alles in Allem sagt das Wort des Grafen Buffy-Mabutin, der schon am 24. Februar schrieb, was so oft Freundschaft und Begeisterung von dem gestorbenen Helden, Hamlet von seinem Vater, sagte: „Wir werden niemals seines Gleichen sehen!“

Kissé.

Die Hand auf den Tisch gestützt, an dem ein Künstler sie für ein Pastellbild zeichnet, steht eine noch jugendliche, schlanke Frauengestalt, braunäugig, mit braunen Locken; das Auge gen Himmel gerichtet, einen blauen Schleier leicht über die obere Stirn gezogen, daß sie auf dem ihrer theuersten Freundin bestimmten Gemälde aus= sehen wird „wie eine Novize oder eine Vestalin.“

Wie eine Vestalin! Dabei ist es im Jahre 1727, im Beginn der Regierung Ludwig XV., in einem mit blauer Seide ausgeschlagenen Gemach, unter den Gold= leisten, Arabesken und zierlichen Geräthschaften des No= corogeschmackes.

Diese etwa dreißigjährige Frau war eine damals viel= genannte Dame, noch vor kurzem eine der ersten Schön= heiten Frankreichs, ihre Lebensgeschichte nicht wunderbarer, als ihr Herz einzig und wahr in der leiblich wie geistig geschminkten Gesellschaft um sie her, — Fräulein Kissé.

In Kissé ist Alles eigenartig, seltsam, romantisch ... Eines Tages bemerkte auf dem Sklavenmarkt zu Konstan= tinopel der französische Gesandte, Herr von Ferriol, ein junges Kind von auffallender Schönheit, mit blickenden Augen. Ihn rührte die Lieblichkeit, wie das unglückliche

Loos des vierjährigen Mädchens; er kaufte sie für 1500 Livres von dem Sklavenhändler, der sie für eine Circassierin ausgab und, vielleicht um das Mitleid des Käufers zu erhöhen, von dem prächtigen Schlosse und den seidenen Divans zu erzählen wußte, wo er sie, mitten in einer von den Türken eroberten und geplünderten Stadt, weinend unter ihren Gespielinnen gefunden. Die Anmuth des Kindes gewann bald das Herz Ferriol's, er brachte es nach Frankreich in das Haus seiner Schwägerin und seines Bruders.

Die Ferriol's waren angesehene, reiche Finanzleute, aus altem parlamentarischen Adel, in Burgund besaßen sie eine größere Besitzung, Pont de Beyle, eine Villa in der Nähe von Paris, ein stattliches, gastfreies Haus in der Hauptstadt. Der Bruder des Gesandten, seit Jahren mit einem Fräulein Tencin aus Grenoble verheirathet, erzog die junge Nissé mit seinen beiden Söhnen zusammen. Leicht knüpften sich da Jugendfreundschaften, welche das Leben Nissé's bis zum letzten Tage mit ihrem Schimmer verklärten. Anfangs erschien sie wie eine Tochter des Hauses und war in dem Kreise ihrer Gespielinnen die Königin. Es gab nichts, was die Knaben für das fremde „Fürstenkind“ nicht wagten. Der würdevolle Ernst der Orientalen wohnte auch in ihr, und sie konnte, wenn die Andern Blindkuh spielten, mit dem elfjährigen Herzog von Gèvres durch den Garten lustwandeln und den verständigen Leuten nachahmen. Zuletzt beichtete sie dann, daß sie den jungen Herzog liebe, und wird ganz zornig und wild, wenn ihr Beichtvater sie fragt, ob sie ihn mehr als Gott liebe? Diese Frage beleidigte sie so sehr, daß sie den Gespielen kaum noch ansah. So wuchs sie auf —

gepflegt, wie man damals anfing die Blumen ihres Vaterlandes in Treibhäusern aufzuziehen, in Bildung, Sitte und Anschauung durchaus eine Französin und doch von einem duftigen Hauch überweht, der an ihre ferne Heimath und ihre ursprüngliche Natürlichkeit erinnert.

„Ach!“ schrieb sie einmal später der Freundin, „warum waren Sie nicht Frau von Ferriol! Sie hätten mich die Tugend erkennen lassen.“ Denn in diesem Hause mochte die erlesenste Bildung des Geistes herrschen, das Herz ging leer aus. Frau von Ferriol kannte, wie ihre berühmte Schwester, Claudine, und ihr Bruder, der allmählig vom armen Abbé bis zum Erzbischof von Lyon hinaufflieh, nur Ehrgeiz und Habsucht; zur Herrschaft und zum Besitz zu gelangen, waren ihnen alle Mittel recht. Solche Ansichten blieben nicht ohne Einfluß auf Aissé; damals, im Ausgang Ludwig's XIV. hatten die Frauen ihre Würde, die Liebe ihr Wesen verloren. Die Leidenschaft wurde zur Laune und Niemandem fiel es ein, diese Laune mit romantischem Flitter zu behängen. In der Welt des Schnörkels begegnet man an der Eingangs- und Ausgangspforte zweien Frauen, die sich allein ein Herz voll Aufrichtigkeit und Entsagung, voll idealistischer Liebe bewahrt haben — Sternen, die mit eigenem Glanze durch die Wolke von Puderstaub schimmern und ihre einsame Bahn mildleuchtend hinabwandeln, Aissé und Julie Lespinasse.

Eine Schuld, halb wider ihren Willen begangen, und deren Gedächtniß sie doch nie vergessen sollte, umflort Aissé's jugendliche Stirn mit dem Schleier der Schwermuth nicht nur im Bilde, sondern auch in der Wirklichkeit. Was sie thut, wie viel sie auch gestündigt, es ist

etwas Vestalisches in ihr und um sie. Ihre eigenthümliche, von dem phantastischen Hauch des Orients berührte Schönheit blendet zuerst das Auge Ferriol's. Lange genug hatte er in Konstantinopel gelebt, um in diesen Dingen keine Schranke anzuerkennen. Ein Wüßling und im wilden Genuß mit dem Herzog von Orleans und seinen Freunden wetteifernd, sah er in Kliff nicht ein seinem Schutze empfohlenes Mädchen, beinahe seine Tochter, nur die gekaufte Sklavin. Häßlich heißt es in einem seiner Briefe an sie: „Als ich dich kaufte, bestimmte ich dich dazu, meine Tochter und meine Geliebte zu sein, du bist eins und das andere gewesen.“ Dieser Flecken ist von Kliff's Kleide nicht fortzuwischen, wie widerstrebend sie auch gefallen; „meine Schuld hat mich elend gemacht, ich bin das Spielwerk der Leidenschaften gewesen, hingerrissen und beherrscht von ihnen.“

Hingerrissen in jenen bacchantischen Jubel, wo die vornehmsten Frauen Frankreichs rasenden Mänaden gleich, mit flatterndem Haar und entblößtem Busen die Thyrsusstäbe zum wilden Feste schwingen, das zwar nicht *al fresco* gemalt, wie Caligula's und Nero's Triumphfeste mit tausend Gladiatorenleichen, brennenden Menschenpechfackeln und einem flammenumzingelten Rom in dem Gedächtniß der Nachwelt steht, aber sich doch durch zahllose Geschichten und Couplet's, durch die Chronik der großen Oper und Watteau's Bilder einer leidlichen Berühmtheit erfreut. Durch die Welt des Rococo geht ein musikalischer Zug, eine leichte, flüchtige, so vor sich hinzusummende Melodie, weder ein protestantischer Psalm noch eine Marseillaise, ein — „Ich hab' mein' Sach' auf nichts gestellt,“ nicht von deutschen Studenten und

Handwerksburschen, sondern von Prinzen und Edelleuten in amaranthfarbenen, mit diamantenen Knöpfen besetzten Röcken, von Damen mit gepudertem, thurm hohen Kopfpuz, die Champagnergläser in der Hand, im kleinen Lusthause des Boulogner Wäldchens gesungen. In dieser Umgebung konnte Miffé glänzen, ihre Erscheinung und ihr Wesen ist das Allegro in der Ouvertüre, die als Regentschaft die komische Oper „funfzig Jahre vor der Revolution“ eröffnet. In bewegtere Lebensverhältnisse, in einen Kreis ernster, leidenschaftlicher Menschen gestellt, würde Miffé als kleinstes Licht in den Schatten zurücktreten, hier aber, wo Jedem das Kleinste wie das Gemeinste in Schnörkel und Nichtigkeiten zerfloß, und die Kühnsten, wie Voltaire und Diderot, die Himmelsburg der modernen Götter etwa mit Luftballons zu stürmen gedachten, mußte die Aufrichtigkeit und die heroische Seele der jungen Orientalin als etwas Eigenes auffallen, als sähe man unter Watteau's gepuzten Schäferinnen, vor seinen kunstvoll geschnittenen Tarusdecken eine edle, einfache, schleierverhüllte Gestalt erscheinen.

Frau von Ferriol führte ihre Schutzbefohlene in die Gesellschaften der Hauptstadt ein. So großer Schönheit, einem so abenteuerlichen Geschick fehlte die Huldigung der Männer nicht lange. Wie sie selbst bezauberte, so gefiel sich auch Miffé inmitten dieses leichten Lebens, der Bewunderung, die ihr wurde. Ihre Freundinnen, die Marquise Du Deffand, damals noch jung, lebhaft, eine sich entfaltende Nase, noch nicht die mürrische und spöttische Dame von St. Josef, Frau von Parabère, Claudine Tencin bestärkten sie durch Wort und Beispiel in der Liebe zu dieser, wie sie einmal ist „besten“ Welt. Doch

ihr Herz blieb kalt, lange verschlossen — den Parlamentsrath Bertin, der am liebsten wollte, daß „sie die Tage wie Verenice hinbrächte ihn zu erwarten, und die Nächte zu weinen“, wies sie nicht weniger entschieden zurück als den Herzog von Orleans. Und als Frau von Ferriol sie mit Bitten und Drohungen bestürmte, sich dem Verlangen des Regenten zu fügen, erklärte sie, eher sich in ein Kloster zu flüchten, als nachzugeben, denn „ihre Seele war zur Tugend bestimmt“; aber zugleich schreibt sie einmal, „kannte ich die Welt und haßte sie nicht.“ Trotz ihres Fehltritts „verdiente sie Mitleid und war schuldig, ohne es zu wissen.“ Eine edle, schmerzliche und endlich entsetzende Liebe sollte sie damals für immer adeln und den Nest ihres Lebens verklären.

Der Mann, der sie tief und lange rührte, war der Chevalier d'Hydie, mit dem schwarzen Mantel und dem weißen Kreuz der Malteser, schwärmerisch und romantisch wie sie. Von hervorragender Gestalt, noch jugendlichen Alters, hatte er eine kurze Zeit den Blick und das leicht bewegliche Herz der Herzogin von Berry gefesselt. Sie glich ihrem Vater, dem Regenten, in der Leidenschaftlichkeit ihres Willens und dem beständigen Wechsel ihrer Launen. Bei ihr konnte nicht an eine dauernde Neigung, nur an den flüchtigen Genuß gedacht werden; eine Nacht, die man wie verzaubert in einem phantastischen Feenpalaste zubringt und die mit dem Morgengrauen unwiederbringlich dahin ist: so ist die Liebe dieser Prinzessin. Aber sie machte den Chevalier in den Augen jener Damen, die sich wohl, die Pistolen in der Hand, wie die scythischen Amazonen, um die Neigung eines Mannes stritten, begehrenswerther, liebenswürdiger; nur blieb er

in seiner Strenge und Gemessenheit. Damals sah ihn Miffé bei der Marquise Du Deffand. Die Gleichheit der Gesinnung, dieselbe Schwermuth und Sehnsucht in Beider Augen zogen sie im Augenblick gegenseitig an. Dem jungen, doch immer in einer untergeordneten Stellung sich bewegenden Mädchen mußte die Liebe des vornehmen und vorgezogenen Mannes schmeicheln, auch darum, weil sie allein für die Romantik und das Abstische in dieser Umgebung an einen Malteserritter Sinn und Gefühl hatte.

Diese Liebe beschäftigte ihre Seele und erhob sie gleichsam aus den engen Schranken, in die ihr Schicksal sie nun einmal gestellt. Denn inzwischen war ihr Beschützer, „der Aga“, wie sie ihn scherzend, auch seiner Eifersucht wegen, nannte, gestorben. Zärtlich und sich aufopfernd wie eine Tochter hatte sie an seinem Krankenbett gesessen, in der Pflicht der Dankbarkeit Alles vergessend, was er ihr gethan. Und auch Ferriol's Herz war nicht jeder edleren Regung bar, sterbend empfahl er sie seiner Schwägerin, er vermachte ihr eine jährliche Leibrente von 4000 Livres und schenkte ihr überdies eine große Summe. Fortan war Miffé's Stellung im Hause der Frau von Ferriol eine sichere, freilich auch eine zwischen Tochter und Dienerin schwankende. Frau von Ferriol konnte in der Noth, bei einer plötzlichen Krankheit Miffé's, vielleicht „vier Stunden zu Fuß gehen, ihr eine Arznei zu holen“, aber die zarten Regungen des Herzens kannte sie nicht und hatte nicht einmal ein Verständnis dafür. Un und in ihr war Alles hart und rauh — eine alternde, habfüchtige Frau, die sich selbst und ihre Umgebung mit dem beständigen Wechsel ihrer

Laune, den Schmerzen ihrer Kränklichkeit und ihrem despotischen Willen quält. Nur von einem schwarzen, schlecht gezogenen Hunde und einem alten Diener erträgt sie Alles. Der eine zerreißt ihre Kleider und Spitzen, wirft ihre Tassen und Vasen um, dem andern hätte Kiffé wegen seiner Grobheit mehr als einmal „einen Feuerbock an den Kopf werfen mögen.“ So ist dieses Haus; der Herr desselben redet nur von den Streitigkeiten der Jesuiten und Jansenisten und bekämpft am Morgen wie am Abend die Wunder, die sich auf dem Kirchhof von St. Médard zutragen sollen; die Söhne, d'Argental und Pont-de-Beyle, die Freunde Kiffé's, gehen ihren Geschäften oder Theaterliebschaften nach. Kiffé bleibt der Mittelpunkt, der diese so zwiespältige Familie zusammenhält, die alle Launen duldet, alle Ungleichheiten wieder durch Bitten und Sanftmuth ebnet. Sie hat etwas von jener edlen Ruhe und echten Weiblichkeit, mit der Iphigenia das Haus der Atriden mit den Göttern versöhnt. Als Frau von Ferriol über die große Schenkung, die der Gesandte seiner angenommenen Tochter gemacht, sich verlezt und gleichsam in ihrem rechtmäßigen Eigenthum bedroht zeigte, warf Kiffé hochherzig vor ihren Augen die Urkunde in's Feuer. Freilich, es kommen Stunden, wo der Druck ihr unerträglich wird, wo sie am liebsten den Mantel zusammenschlagend in Sturm und Nebel davon gegangen wäre, eine bessere Heimath zu suchen; was sie leidet, sie vermag es nicht niederzuschreiben, es schnürt ihr das Herz zu. „O!“ ruft sie da im bittersten Schmerz aus, „nichts ist trauriger als zur Erfüllung seiner Pflicht nur das Bewußtsein der Pflicht zu haben.“ Nicht immer vermag es sie darum zu trösten, daß sie der Liebling d'Argental's ist, daß der

Erzbischof von Lyon, der Bruder der Frau von Ferriol, ihr seine Sänfte zur Ausfahrt schickt, daß Alle in besseren Augenblicken sich um sie, wie um das Larenbild des Hauses, drängen; das Mitgefühl und das Verständniß, das ihr Herz sucht, findet sie nicht, der melancholische Zug weicht nicht aus ihrem Gesichte.

Jeder fühlt ihr nach, was ihr in diesen Zuständen die Liebe des Chevaliers sein mußte — mehr als das berauschende Glück einer tief empfundenen und erwiderten Leidenschaft, mehr als alle sinnlichen und geistigen Zauber, ihr war sie ein irdisches Paradies. Hier entfaltete sich zur Blüthe, was ihre Seele an Reimen des Edlen und Schönen umschloß. Im Hauch dieser Neigung wird Kisse gleich jenen lieblichen, schleierverhüllten Frauengestalten, wie sie in der Verbindung von plastischer Schönheit und romantischem Reiz auf italienischen Bildern als heilige Cäcilien und Magdalenen prangen, als griechische Jungfrauen in Racine's Trauerspielen dahinwandeln — ein Heloisenantliß in Rococofrisur. So zart wie uneigennützig ist diese Liebe. Oft gelobte ihr der Chevalier sich von seinen Gelübden entbinden zu lassen, aus dem Orden zu treten und sie zu heirathen; mit immer gleicher Entschiedenheit wies sie seine Anträge zurück, mehr liebte sie seinen Ruhm als ihre Ehre. „Welch' ein Glück es auch für mich wäre, seine Gattin zu sein, ich muß den Chevalier seiner selbst willen lieben. Was würde die Gesellschaft zu diesem Schritte sagen, wenn er eine Namenlose heirathete, eine Arme, die keine Güter als das Wohlwollen der Ferriol's besitzt“, schreibt sie ihrer Freundin. Und wenn er ihr die „zärtlichsten, leidenschaftlichsten und seltsamsten Anträge von der Welt“ macht, ihr sein Ver-

mögen verschreiben will, versichert sie ihm lächelnd, daß sie ein Gleiches für ihn mit ihren „alten Unterröcken“ thun würde, ihrem einzigen Besizthum. Wie recht hat da Frau von Ferriol sie zu fragen, mit welchem Zauber sie den Ritter gefesselt, wie recht Kiffé mit ihrer Antwort: „der Zauber, den ich brauchte, ist wider meinen Willen ihn zu lieben.“

Es lag in den Sitten und dem Sinne der Zeit, daß dies Verhältniß nicht ein „Hangen und Bängen in schwebender Pein“ blieb. Kiffé gebar dem Chevalier eine Tochter, welche Mylady Bolingbroke, ihre Freundin, in sorgender Freundschaft als ihre Verwandte Miß Blac einem Kloster in Sens zur Erziehung übergab. Etwa zwei Jahre später lernte Kiffé zu Paris die Gemahlin des Geschäftsträgers von Genf am französischen Hofe kennen, Frau von Calandrini. Dieser Bekanntschaft verdanken wir unsere Kenntniß von Kiffé's Herz und Geist. Die Briefe, die sie der Freundin nach Genf schrieb, sind die einzigen, uns von ihr überkommenen Zeugnisse, „Stücke ihres Wesens“, wie Horatio auf der Terrasse zu Helsingör dem anrufenden Bernardo entgegnet. Gegenseitige Neigung verband die beiden Frauen bald; Kiffé fand in Frau von Calandrini den Nachhall strenger, republikanischer Tugend, etwas von dem Zuge, der in Calvin, Rousseau, Neckér war. Wie mit sanftem Banne fühlte sie sich zu ihr hingezogen; als sie einmal zusammen an einem trüben Abend, im Regentwetter, durch die Straßen von Paris fuhren, konnte Kiffé der Schwermuth, den auf sie einstürmenden Erinnerungen nicht widerstehen, in einem heißen Thränenausbruch sank sie in die Arme der älteren Freundin und gestand ihr Alles,

ihre Irrungen, ihre Schwäche und ihre Liebe. Wenn in jener Gesellschaft eine Frau die Bekenntnisse einer schönen Seele zu würdigen wußte, so war es Frau von Calandrini. Noch war die Periode des schönen Idealismus, der Geständnisse und der Sentimentalität, der neuen Seloisen und Werther's nicht angebrochen, aber diese Beiden streiften daran. Liffé's Anmuth und Geist vermochten auch die Marquisen der Regentschaft zu entzücken, sie war die bevorzugte Freundin, das Schooßkind der Frau von Parabère, die sie immer um sich haben wollte, sie mit den kostbarsten Geschenken, Tafftkleidern und kleinen Tabackdosen von blutrothem Taspis, überschüttete und jeden Tag eine neue Gabe für ihren Liebling fand — aber zu Liffé's Herzen sprach nur die Genferin verständlich, sie glichen zwei Zugvögeln, die sich auf fremdem Boden treffen.

Fortan, als Frau von Calandrini 1726 häuslicher Angelegenheiten wegen Paris verlassen und nach Genf zurückgekehrt war, blieb es bis zu ihrem Tode eine der liebsten Beschäftigungen Liffé's, ihr zu schreiben, die Anekdoten der Hauptstadt, die Wallungen ihrer Seele, einer ihrer theuersten Wünsche, sie wieder zu sehen . . . „wenn Sie es forderten, würde ich auf dem Kopfe, statt auf den Füßen gehen“ — und wieder „mit Freuden würde ich eine Pinte meines Blutes geben, wenn wir jetzt zusammen wären“, und zuletzt, so rührend wie schön: „Für alle Leiden meines Leibes und meiner Seele ist Ihre Freundschaft mein Trost!“ Die großen und kleinen Wichtigkeiten, welche die Gesellschaft beschäftigen, die Ausführung einer neuen Oper, der Parteienstreit über die Sängerinnen Lemaure und Pelissier, die Gerüchte über

den schrecklichen Tod der armen Secouvreux, die unsinnige Verschwendung und der Uebermuth der vornehmen Seigneurs, Alles bis zu dem Wandel der Mode hat seine Stelle in den Schilderungen Lissé's. Sie selbst fühlt sich schon alt, „nicht plötzlich gewinnen die Moden Macht über mich.“

Täglich aber wird sie von „tausend Schändlichkeiten“ überrascht, deren sie das menschliche Herz nicht für fähig gehalten, ja es ereignen sich Dinge „zu schmähslich um sie niederschreiben zu können;“ wenn sie daran denkt und im Angedenken schon die Haare auf ihrem Haupt sich sträuben, ergreift sie eine Ahnung der kommenden Revolution, als träte leibhaftig aus dem Nebel der Zukunft die Guillotine mit dem blinkenden Fallbeil — — „Alles,“ sagt sie da wie mit profetischem Geiste, „was in diesem Königreich geschieht, verkündet seinen Untergang“ — und daneben das Genfer Ideal: „wie weise seid ihr darum, die Gesetze aufrecht zu halten und streng darüber zu wachen; die Unschuld folgt daraus“ — die Unschuld und Rousseau, Robespierre und der Schrecken. Nicht immer schreiten die in den Dingen und Verhältnissen waltenden Ideen tief verhüllt ihren unsichtbaren und doch gesetzmäßigen Weg, oft sieht man sie sichtbar wie Himmelserscheinungen hervortreten und vermag dann sie auf ihrer langsam hinansteigenden Bahn zu verfolgen.

Zuweilen flüchtet Lissé aus diesem zerstreuenden Dammel nach Ablons, einem Landhause der Ferriol's in der Umgegend von Paris; da ist sie sicher in Waldeinsamkeit geborgen „wie am Ende der Welt.“ Sie nimmt Theil an der Weinernte, geht auf die Vögeljagd, „selber schwarz wie ein Rabe,“ oder sitzt daheim und näht Hemden.

Wenn Frau von Ferriol ihre alten Strümpfe durchmustert oder nach der Tagesmode Kupferstiche ausschneidet, blättert Miffé in „Gulliver's Reisen,“ in den „Memoiren eines vornehmen Mannes, der sich aus der Gesellschaft zurückgezogen,“ dem Erstlingsbuche des Abbé Prévost; „dieser Roman hat keinen großen Werth,“ urtheilt Miffé, „aber man liest 190 seiner Seiten und zerfließt darüber in Thränen“ — die Stelle, wo der Marquis nach dem Verlust seiner vielgeliebten Gattin sich nach seinem einsamen Wohnsitz in Italien zurückzieht, die Wände seines Gemaches theils mit den Gewändern der Todten, theils mit schwarzem Tuch bekleiden läßt und das goldene Kästchen, das ihr Herz enthält, zu Häupten seines Bettes stellt. Solche Schilderung mußte wohl Miffé rühren, diese Zärtlichkeit war ihrer eignen wahlverwandt. In der Landluft, auf den weiten Spaziergängen gewinnt ihre angegriffene Brust wieder frische Kraft, ihr Geist neue Lebenshoffnung. Das Gefühl, daß sie „ausgehen würde wie ein Licht,“ im langsamen Siedthum, verläßt sie nicht mehr, seit sie über die Schwelle des dreißigsten Jahres geschritten. Große Sorge für die Zukunft hat sie nicht, über „die arme Kleine“ wird der „Freund“ wachen, der ein ansehnliches Vermögen und reiche Güter in seiner Heimath, in Perigord, besitzt. Wenn darum die Ersparnisse des Cardinals Fleury in der Finanzverwaltung auch sie treffen und ihre bescheidene Rente von 4000 Livres fast auf die Hälfte herabsetzen, so bedauert sie nur ihre Freunde, die noch mehr verlieren, und richtet erst nach vielen Bitten des Chevaliers ein Bittschreiben an den Cardinal, ihr Vermögen nicht zu schmälern, „das ein Zeugniß französischer Großmuth sei,“ um so weniger,

„da sie weder Sinn noch Talent zum Erwerben habe.“ Freilich, wenn am Neujahrstage Freunde und Freundinnen sie beschenken, ist es ihr schmerzlich; daß sie solche Gaben nicht erwidern kann, überdies versteht sie sich schlecht auf Haushalten, sie liebt die Pracht. Auf die Einrichtung ihres Zimmers verwendet sie hundert Goldstücke, nichts ist kostbar darin, aber Alles von den besten Arbeitern. Das Prächtigeste ist die Schale, die ihr Frau von Calandrini geschenkt hat, und der Lehnstuhl, der von derselben theueren Hand kömmt und auf den Miffé nicht gern einen Fremden sich niederlassen sieht. „Daß Sie doch mein Zimmer sehen könnten,“ schreibt sie der Freundin in harmloser Freude, „daß Sie jetzt in Paris wären, der König würde nicht glücklicher sein, als ich!“

Das Jahr 1729 brachte ihr endlich die Erfüllung dieses liebsten Wunsches, sie sah die Freundin wieder. Nach langem Zögern hatte sich Frau von Ferriol zu einer Reise nach Pont-de-Veyle, dem Besitztum der Familie in Bourgogne entschlossen. Von hier eilte Miffé nach Genf hinüber. Die Tage, die sie dort in den Armen ihrer Freundin zubrachte, waren Sonnentage ihres Lebens. Trotz der Krankheit, deren Nahen sie schon fühlte, athmete sie noch einmal stolz und freudig auf. Von dem Chevalier erhielt sie die zärtlichsten Briefe, die immer gleichen Versicherungen einer unwandelbaren Treue und Hingebung. Allein diese Stunden sollten auch zugleich verhängnißvoll für sie sein. Frau von Calandrini in ihrer ernstern Frömmigkeit und Sitte ermahnte sie beständig zu entsagen, aus den Irrungen der Leidenschaften zur Tugend zurückzukehren. Miffé's Herz war längst von ähnlichen Zweifeln zerrissen, ein und ein anderes mal

hatte sie schon in ein Kloster flüchten und mit dem Schleier die Schamröthe ihrer Stirn bedecken wollen; der Gedanke an ihre Pflichten im Hause der Ferriol's ließ sie diesen Vorsatz wieder aufgeben. Um so tieferen Eindruck machten jetzt die Worte der Freundin auf sie. Das Gefühl des Alters, das sichtliche Vertwelken ihrer Schönheit, die Stille, die in ihr Herz einkehrte, so Vieles vereinigte sich, ihr die Entsagung gleichsam als eine Nothwendigkeit darzustellen. Doch wich die Liebe nicht ohne Kampf. Einsam, den Kopf in die Hand gestützt, sitzt sie nun zu Pont-de-Beyse, die Gespräche, die sie am Genfer See mit Frau von Calandrini geführt, klingen in ihr noch nach — „die moralischen Betrachtungen erdrücken mich.“ Wieder kommt die Erinnerung an das Kloster — „allein dadurch würde ich mir die Hoffnung auf immer rauben, Sie oft zu sehen.“ Auch in der Welt kann man Gott und der Tugend dienen, aber ach! „mit der Wurzel eine heftige Leidenschaft ausreißen, die zarteste, die bestbegründete Freundschaft! Und bei alledem noch die Dankbarkeit — es ist entsetzlich und der Tod nicht schrecklicher. Indes, Sie wollen, daß ich entsage — versuchen werd' ich es, aber ich glaube nicht mit Ehren oder mit dem Leben davon zu kommen!“ Liebliche, beklagenswerthe Mißse, „warum mußte deine Liebe nicht erlaubt, warum nicht unschuldig sein?“ Aber so sind die Götter, das schönste Herz, das sie am innigsten verehrt, lassen sie am schmerzlichsten in Selbstanklagen untergehen.

Allmählig beruhigte sich wohl die leidenschaftliche Aufregung Mißse's, das Einerlei des Lebens milderte den Schmerz, doch war dies Jahr bestimmt, sie bis in die Tiefen ihrer Seele zu beunruhigen und zu erschüttern.

Im Kloster zu Sens sah sie ihr Kind wieder, ein schönes, bleiches Mädchen, klug und verständig über ihre Jahre hinaus, von jener entzückenden Anmuth, die sie selbst einst besessen. Es war ein so schmerzlicher wie rührender Augenblick, als das Kind sie bei dem Abschiede umarmte und unter Thränen stammelte: „Ich habe weder Vater noch Mutter, bitte, sei Du meine Mutter, ich liebe Dich so innig, als ob Du es wärest.“ Miffé ertrug ihn, aber leiblich krank, das Herz zerrissen, kam sie nach Paris heim. Die Schwindsucht ließ sie nicht mehr frei, die heftigeren Anfälle der Krankheit wechselten mit langsamer Genesung — sie schwand immer mehr dahin, „wie ein Licht.“ Ihre Augen haben noch den alten feuchten Glanz, sie ist sehr bleich, aber noch nicht gelb; und im gewählten grauseidenen Kleide, mit einer Coiffüre, die dem Gesicht zugleich Fülle und Schatten giebt, „bin ich noch leidlich schön,“ aber „das Negligé ist nicht sehr verführerisch“ — eine kränkliche, gebeugte Gestalt mit fleischlosen Armen, nur die Augen voll Seele und im Antlitz den vestalischen Zug bewahrend. Zulezt schwindet auch dieser letzte Schimmer, die Furchen um den Mund werden schärfer, „ich bin nur noch Haut und Knochen.“ Kaum hält sie sich noch aufrecht, des Tages liegt sie auf dem Sopha, Nachts schläft sie nur durch Opiumtropfen. Die Verzweiflung des Chevaliers ist nicht zu schildern, ein unendlicher Schmerz, der an Nartheit streift. Er beschenkt die ganze Dienerschaft des Hauses, damit sie desto eifriger für seine Freundin sorge, selbst die Kuh, deren Milch sie trinkt, geht bei dieser Freigebigkeit nicht leer aus, er kauft ihr das beste Heu. Da die Aerzte ihr das Sprechen als zu angreifend für ihre Brust verboten, sitzt er schweigend, stundenlang

zu ihren Füßen, ihre Hand in der seinen und Kuß um Kuß mit den Augen tauschend. Närrische, zärtliche, unsagbar rührende Liebe! Der edle Stolz, der sie im Leben beseelte, verläßt auch die Sterbende nicht. Obgleich die Kosten ihrer Krankheit ihr kleines Einkommen aufzehren und der Geiz der Frau von Ferriol sich mit jedem Tage steigert, lehnt sie doch jede Unterstützung ab, die er ihr noch so zart anbietet, fußfällig beschwört er sie um die Annahme von hundert Goldstücken, scheinbar giebt sie seinen Bitten nach, legt aber sogleich die Summe in die Hände ihrer Sophie, ihres treuen Kammermädchens, um sie nach ihrem Tode dem Chevalier unberührt wieder zu erstatten. Denn der Tod ist unvermeidlich; den Bemühungen ihrer Freundinnen, der Marquise du Deffant und der Frau von Parabère ist es gelungen, ihr in dem Pater Bourceaux einen würdigen und frommen Beichtvater zu gewinnen und Frau von Ferriol am Tage der Beichte, dieser „großen Herzensentsühnung,“ aus dem Hause zu entführen; Frau von Ferriol ist nämlich eine Anhängerin der Jesuiten und hätte Kiffé's Bekehrung gern auf die Wunderliste dieses Ordens gesetzt. Noch ehe sie beichtete, hatte sich Kiffé zur Entsagung entschlossen. „Die Schmerzen meiner Seele sind grausam; was mich dies Opfer kostet, ich kann es in Worten nicht sagen, es tödtet mich!“ Es ist ihr Abrahamsopfer — „aber ich hoffe zu Gottes Barmherzigkeit, er wird mir Kraft geben!“ Und so wie sie thränenüberströmt, allein entschlossen, war auch der Chevalier. Sie hatte ihm ihren Entschluß angezeigt, er brachte ihr selbst die Antwort, das schönste Zeichen innigster und zugleich edelster Liebe: „Dein Brief, theure Kiffé, rührt mich mehr, als er mich betrübt; er

hat einen Ausdruck der Wahrheit, einen Hauch der Tugend, dem nichts widerstehen kann. Ich beklage mich nicht, versprichst Du mir doch, mich beständig zu lieben. Ich theile Deine Anschauungen nicht . . . aber sei ruhig, sei glücklich, vieltheure Miffé. Was kümmern mich die Mittel, die Dich zum Heile führen? Sie werden mir alle erträglich scheinen, wenn sie mich nicht aus Deinem Herzen verbannen. Und warum solltest Du mich nicht mehr lieben, da Deine Aufrichtigkeit, die Reinheit Deiner Seele, Deine Tugend mich an Dich fesseln? Glaube mir, ich werde Dich so zärtlich, so rein und entsagend lieben, wie Du es willst; denn nichts kann meinem Glücke fehlen, so lange Du mir erlaubst, Dich zu sehen, so lange Du mich als den Menschen betrachtest, der Dir auf Erden der treueste ist. Was Du willst, werde ich sein; sei meiner Untertwürfigkeit und der Dauer meiner Neigung auf ewig versichert. Du sollst meine Thränen nicht fließen sehen, da Du mir wenigstens Deine beständige Freundschaft gelobst. Und ich wage daran zu glauben, vieltheure Miffé — nicht allein, weil ich Deine Aufrichtigkeit kenne, nein, weil es unmöglich ist, daß eine so zärtliche, so treue, so seeleninnige Liebe wie die meine, keinen Eindruck auf ein Herz mache — auf ein Herz wie Deins!“

Mit diesen Worten der Liebe — auf ihrem brechenden Herzen, einig mit ihrem Gott nach der Beichte dessen, was sie nun einmal „meine Schwäche“ nannte, starb Miffé 1733; sie zählte etwa siebenunddreißig Jahre.

„Wenn ich Alles bedenke,“ hatte sie kurz vorher ihrer Freundin geschrieben, „ein wenig früher, ein wenig später, was ist denn das Leben!“ Eine Wanderung durch Nichtigkeiten, welche die Einen Freuden, die Andern Schmerzen

nennen, und die alle fahl und grau in dieselbe Unendlichkeit münden. Und so steht sie, im Spiegel ihrer Briefe, des Einzigen, was uns von ihr bleibt, wie eine Nymphe mit schwermüthig gesenktem Haupte am Rande dieses Abgrundes; sie entblättert den Kranz duftiger Blüthen, zeigt uns die Rosen wie die Dornen und wirft eine nach der andern, zuletzt stückweis ihr brechendes Herz hinab. Daß sie inmitten eines taumelnden, jubelnden Bacchusfestes an die Tugend glaubt und der Entsagung sich opfert, ist ihre Bedeutung, vielleicht ihre Narrheit. Unwillkürlich lächelt man, wenn sie beständig „ihre Schwäche“ beklagt, alles Erhabene ist zuletzt ein Wahn, wie viel mehr dieser wunderliche Begriff „weiblicher Tugend“ in einer Welt, die im tollen Zeitstanz sich am liebsten aus den Fugen tanzen möchte. Der Chevalier aber blieb seiner Liebe treu, er lebte nur seiner Tochter und der Erinnerung an Kliffé; diese Herzen waren für einander bestimmt und einander werth in gleicher Zärtlichkeit und liebender Thorheit.

Voltaire's Trauerspiele.

Die dramatische Poesie keines Volkes scheidet sich in zwei so scharf gesonderte und einander widersprechende Theile, als die französische. In nichts erinnern die klassischen Dramen des siebzehnten Jahrhunderts an die Mysterien und Moralitäten des Mittelalters; jene Gestalten und Worte, die einst Tausende entzückten, sind seit Tode ohne Nachhall verklungen, während der Spanier dieselben heiligen Scenen, die seine Bühne eröffnet, Jahrhunderte lang verfolgen konnte, um sie endlich in Calderon's Autos im schönsten Glanze wieder zu finden, während die Engländer in Marlowe's König Eduard II. und Shakspeare's Geschichtsdramen die letzte und höchste Ausbildung eines historischen Mysteriums sahen.

Verschiedene Gründe bieten sich dar, um das Ueberwiegen der antiken Formen und Stoffe in der französischen Poesie zu erklären. Wie gewaltig und fruchtbringend die größere Kenntniß griechischer und römischer Dichter in jenen glücklichen Tagen der Renaissance auf den Geist und Geschmack der europäischen Menschheit eingewirkt hat, wie sie in Italien die strengen Formen des antiken Drama's zuerst und für alle Zeiten einführte, wie Tasso sein befreites Jerusalem mit hundert Versen und Bildern der Aeneis schmückte, wie auf Malerei und Skulptur das

Studium griechischer Bildwerke mächtigen Einfluß ausübte, ist Allen bekannt. Das Frankreich Franz I. und seiner Nachkommen nun lebte geistig fast allein von den Schätzen Italiens, Primaticcio baute ihm das Feenschloß von Fontainebleau, Benvenuto Cellini arbeitete in Gold und Silber, Leonardo da Vinci und Rafael malten für ihn, nacheinander wurden Caterina und Maria de Medici Frankreichs Königinnen. Mit ihnen kamen italienische Moden und Sitten, Trauerspiele und Arlechino's, zuletzt der „größte Poet,“ der hagere Ritter Marino. In den Jahren 1560—85 haben die Franzosen die erste italienische Tragödie, die Sophonisbe des Trissino, dreimal übersetzt, ihr berühmtester Historiker damaliger Zeit de Thou sprach sich mit begeistertem Lobe über sie aus. So drang der klassische und italienische Geschmack in Frankreich ein, Todelle's Cleopatra war das erste Originalwerk dieser neuen Dramatik. Wenn man von ihr bis zu Corneille's Cid die Tragödien, die gespielt wurden, durchgeht, so findet man fast nur antike Stoffe, wenige Sagen der Bibel, wie Abraham und Esther, und einige Dramen aus der französischen Geschichte. Diese gleichen noch ganz mittelalterlichen Mysterien und sind ihrem Wesen nach episch, eins stellt alle Begebenheiten von 1559—68 dar, andere die „Tragödie von Gaspar Coligny,“ die Ermordung des Marschalls d'Ancre und die Hinrichtung seiner Gattin Leonore Galigai. Aber der Strom des französischen Geistes, der sich immer stürmischer dem Klassischen zuwandte, konnte durch diese rohen und barbarischen Versuche, aus der Geschichte des eigenen Volks ein historisches Trauerspiel zu schaffen, nicht aufgehalten werden; sie erlöschten mit Corneille.

Die Mächte, die den mittelalterlichen Staat gebildet, hatten sich unter den Willen eines Einzigen gebeugt. Seit Richelieu war Frankreich in seinem König aufgegangen. Es gab noch das Fuchterspiel und die glänzende Masquerade der Fronde, in der vornehme Damen und Herren in den kostbarsten und schimmerndsten Gewändern, wie sie kein Paul Veronese und kein Rubens schöner gemalt, die Gladiatoren spielten, aber es gab keine Vigue mehr, an der sich die Menge leidenschaftlich betheiligte, in der sie für die großen Gedanken des Katholicismus und der Demokratie kämpfte. Das Volk der Städte, im Mittelalter so gewaltig, energisch und blutdürstig, wie nur je in der Revolution, hatte sich in eine Masse von unterthänigen Schneidern und Schustern verwandelt, die sich im finstern Parterre eines Theaters zusammendrängte und von den vornehmen Edelleuten aus den Logen bespeien ließ. Wie konnten sie das Mysterium der Passion sich vorspielen lassen, wo die Armen zum Paradies eingingen und die Barone zur Hölle! Und sollten Ludwig XIV. und Athenais de Montespan die Rede des Johannes Baptista gegen Herodes und Herodias über Ehebruch und Buhlerei anhören? Das war ja eben das Altfränkische, dem der große König sich stets so abhold zeigte, daß im Mittelalter trotz aller Knechtschaft das Volk eine Stimme besaß und eine gewaltige.

Wie immer, entschädigte auch damals der Ruhm die französische Nation für die verlorene Freiheit. Sie begann die hervorragendste Rolle in Europa zu spielen, ihre Sitten und ihre Sprache wurden maßgebend für Alle. Dies Bewußtsein, die erste Nation der Welt zu scheinen, ist von großem Einfluß auf die Richtung ihrer

Poesie zum Klassischen gewesen. In den alten Völkern sah sie ihre Vorbilder; wie die Römer wollte sie durch die Macht ihres Schwertes und ihrer Staatskunst, wie die Griechen durch ihre Kunstwerke herrschen. Auch die Poesie wurde ein Mittel zur Weltoberung. Die Gestalten der antiken Tragödie und Geschichte waren längst ein Gemeingut aller Gebildeten geworden. Wessen Herz hätte nicht bei Medea's Namen ein Schauer durchrieselt, wer wäre kalt geblieben bei dem Lebewohl des Titus und der Berenice? Wo endlich konnte der dramatische Dichter tiefere Conflictte und gewaltigere Charaktere finden, als im Ausgang der römischen Republik? Ist nicht jede Seite des Tacitus ein Trauerspiel? Ueberall in der europäischen Welt Römer auf den Theatern! In Madrid Zenobia und Aurelian, vor Mademoiselle La Vallière die weinende Berenice, auf Ben Jonson's Bühne Cati-
lina und Cicero, im Globus Shakspeare's sterbender Cäsar, vor den schlesischen Prinzessinnen Nero und Agrippina. Wie merkwürdig und doch wie natürlich! Die aristokratische Auffassung der Geschichte, dies Ueberheben des einzelnen Willens über jeden allgemeinen Gedanken, wo das Volk nur zum Postamente der Helden dient, mußte gerade im siebzehnten Jahrhundert zur Reife kommen, war es doch die goldene Zeit der Aristokratie.

So gefiel es der vornehmen, gebildeten Gesellschaft, die sich um Ludwig XIV. drängte, in dem Pomp römischer Kaiser ihre Herrlichkeit sich wieder spiegeln, unter glorreich klingenden Namen ihre Männer und Frauen gefeiert zu sehen. Es ist klar, um verstanden zu werden, mußten die Römer der Bühne die Gedanken jener aus-
erlesenen Gesellschaft ausdrücken, ihre Tugenden, Mängel

und Vorurtheile zu den andern machen, so gut wie sie ihre Allongeperrücken und ihr silbergesticktes Kleid trugen. Trotzdem erscheint mir die oft gehörte Beschuldigung, Corneille, Racine, Voltaire hätten alle Völker und Zeiten nach der Schablone der andern gezeichnet, übertrieben. Das specifisch römische oder griechische Wesen haben sie nie in seiner ganzen Strenge und Herbeheit ausgedrückt, da Jeder den Sinn dafür verloren; aber in tausend Einzelheiten blüht römischer Ton, römisches Bewußtsein über die Kläglichkeit französischer Liebchaften wie eine reinigende Flamme auf. Im Britannicus Racine's findet sich keine Gestalt, die nicht im Rom des Nero hätte leben und handeln können, Corneille's Emilia macht ihrer Zeitgenossin Porzia keine Schande, und wiederum sind diese beiden Tragödien durchaus französisch und werden von den großen Gedanken getragen, die das siebzehnte Jahrhundert bewegten. Denn Niemand befreit sich ganz von seiner Zeit und es bringt auch keine Schmach, ihr treu zu dienen.

Drei Mächte haben jene Tage beherrscht, ihnen für immer den Stempel der Ausschließlichkeit aufgedrückt, alles Leben hat sich um sie gedrängt in kostbaren Sälen, fahnenengeschmückten Kirchen und den dunklen Laubgängen von Versailles. Daß noch ein Volk bestand, wir erfahren es nur durch die Leiden, Hungersnoth und Pest, die es hinrafften, anderes von ihm zu erzählen, achtete Keiner der Mühe werth. Die absolute Königsgewalt, das Dogma des Christenthums und die Frauen, das waren die Bewegenden Europa's. Sie ließen das Herz der französischen Gesellschaft höher schlagen, sie führten die Hand ihrer Dichter.

Ein mächtiger, halb entlaubter Stamm, nur oben noch begrünt und sonnenbeschienen, oder besser ein Bergstrom, voll und klar von der Höhe stürzend, in unzähligen glänzenden Perlen seine Kraft zerstäubend und über den kahlen, nackten Fels funkelnde Schleier webend, tief unten aber von Steingeröll bedeckt, von Schlingpflanzen überwuchert, trübe und still: so ist die Dichtung Corneille's. Die Pracht und Gewalt seiner Sprache, die Erhabenheit einzelner Gedanken verbirgt zu oft den Mangel innerlicher Belebung der Gestalten und wahrer Tragik, artet zu oft in jene Uebertreibung aus, die an die weiten Puffen und Krausen, an die zahllosen Franzen und Bänder des Zeitcostüms gemahnt. Corneille's Figuren sind aus Holz geschnitten, mit einer Seele von Feuer, die sie zuletzt selbst verbrennt. Er kann dramatische Effekte, erschütternde Scenen in Fülle schaffen, niemals eine Tragödie im höchsten Sinne des Worts. In seinen Dramen ist mathematischer Verstand, aber wenig Phantasie, alle Lösungen rechnet er auf dieselbe Weise aus. Wenn im vierten Akt des „Horace“ Camilla unter dem Schwert des Bruders gefallen, erscheint im fünften Akt die absolute Königsgewalt, um den Mörder frei zu sprechen. Cinna und Emilia sind der Verschwörung gegen Augustus überführt, eine große Schuld ist da, ein tragisches Ende möglich — die absolute Gewalt wirft auch hier den weißen Stein in die Urne. Den Zwiespalt in Ximenes's Herzen zwischen ihrer Liebe zum Eid und der Rache, die sie dem erschlagenen Vater schuldet, löst das Wort des Königs. Polyeucte ist gestorben, in mächtigen Worten fordert Paulina von ihrem Vater, sie denselben Märtyrertod wie ihren Gemahl sterben zu lassen — die absolute

Gewalt wird im Severus auftreten, bitter und herb die Hinrichtung Polheucte's verdammen und Felix nichts Eiligeres zu thun haben, als sich zu bekehren.

Der Grundfehler der Trauerspiele Corneille's sind nicht die drei Einheiten, sondern seine Weltanschauung. Für ihn bewegt sich Alles um die Macht der Könige. Ihre Gnade reicht weiter als die menschliche Freiheit. Er hatte manchen verunglückten Aufstand gegen Richelieu, hatte die Fronde gesehen; zuletzt blieb immer der Despotismus Sieger. „Ich bin der Herr der Welt“, sagt sein Augustus. Corneille beugte sich seiner Macht, aber die Erinnerung konnten weder er noch der große Condé und die Ritter der Barrikaden vergessen, daß sie einen Wettkampf mit ihm gewagt, in der hohen Politik mitgespielt hatten. Corneille's Helden und Heldinnen werden diese Neigung zur Unabhängigkeit, dies Ungedenken unter römischer Toga verewigen; gegen Cäsar und Augustus streiten; aus Politik lieben; Abhandlungen über die beste Staatsverfassung halten, sich endlich vor dem Sieger beugen und dieser mit jener überwältigenden Hoheit und Liebenswürdigkeit Ludwig's XIV. sagen: „soyons amis, Cinna“ — alles, wie die Frondeurs. Hat doch Prinz Condé Thränen über diese Worte vergossen. Der Reiz dieser Tragödien liegt nicht in der harmonischen Lösung, wie in den Eumeniden und der Antigone, nicht in der Schuld, wie im Hamlet, sondern im Kampf der beiden politischen Principien. Wen bewundern wir denn im „Cinna“ als Emilien? Kann die glänzendste Rede des Augustus das Gemälde der Proscriptionen, das Cinna mit so brennenden Farben entwarf, aus der Seele eines Zuhörers fortlöschen? Was lieben wir im „Pompejus“,

wenn nicht den ungebrochenen Stolz Cornelia's? Nührt uns die Vaterlandsliebe des Horatius mehr als der Fluch der Camilla? Gewiß, diese Frauen sind geborene Republikanerinnen, viel muthiger und großherziger als die Männer, sind brennende Seelen. Ihre Liebe ist keine reine Flamme, tausend heißere Leidenschaften, Wünsche und Hoffnungen lohen in ihr und haben ihr den schönsten Duft genommen. Der Verstand berechnet in ihnen jeden Zug des Herzens, setzt ihn in Verbindung mit vergangenen und zukünftigen, wie ein Schachspiel der Gefühle. Diese Frauen beten ihren Stolz an, sie leben von Haß und Rache. Nührt ihr Herz nicht, sie gleichen Furien, die euch zugleich einen Kranz und einen Dolch entgegenhalten. Sie werden euch wie Modogune den Mord der Mutter, wie Emilia den eures Kaisers befehlen, sie werden wie Cornelia wünschen euch anzugehören, um euch zu verderben, oder wie Camilla eure Vaterstadt verfluchen; liebt selbst die unschuldigste, zarteste nicht, selbst nicht Polveucte's Paulina; sie wird euch aus Pflicht gewähren, was sie am liebsten einem Andern aus Neigung schenkte. Corneille's Helden sind Frondeurs, seine Frauen die Damen der Herzogin von Longueville, die Ritterinnen der Barrikaden.

Das war der Zug der Zeit. Doch durch all' diesen Waffenlärm, diese politischen Gespräche, diesen glänzenden Leichtsin, Liebe und Haß seht ihr einzelne strenge und herbe Gestalten schreiten, noch unbeachtet, aber der Zukunft voll, die sie mit ihren finstern Gedanken von der Sündhaftigkeit und Verdammung der Menschen beherrschen werden. Es sind die Vorboten von Port Royal wie die der Dragonaden und Cevennenkämpfe. Corneille hat

auch ihnen eine Stimme gegeben, die lange fortklingen sollte, Polheucte. Wir sind jetzt geneigt, ein wenig vornehm über dramatisirte Märtyrerlegenden zu lächeln und daß ihnen der innerste Kern der Tragik, die Schuld des Helden, fehlt, leugne ich nicht, aber wir sollten billig bedenken, wie gewaltig der Streit der Confessionen jene Menschen aufgeregt, wie sie fast alle von Ludwig XIV. bis zu Oliver Cromwell das Stigma des Christenthums auf der Stirn tragen. In Polheucte aber lächelt die Entfagung noch, die Welt hat nicht ihren ganzen Zauber verloren, wie in Racine's Athalia. Das ist die Tragödie von Port Royal. Sie zeigt den Untergang der Könige vor dem Blicke Gottes, den Sieg des Priestertums im Gedichte; in der Historie findet sie ihr Ebenbild in Ludwig XIV., der zum Werkzeug der Jesuiten herabgesunken, und erinnert doch zugleich an die Heiligen Jean Cavalier's in den Schluchten der Cevennen, an ihre in der Wildniß weissagenden Priester und Kinder. Sie ist ein majestätischer Psalm, in dem Racine seine Freude an der Herrlichkeit von Versailles, seine Liebe für Marie Champmeslé und die Kunst seiner Jugend begrub. Nicht ohne Kampf sollte so viel Macht und Glanz vor Jehovah versinken. In seiner finstersten, unnahbarsten Größe erscheint das Königthum, das von Gott und Menschen gehaßt und gefürchtete, noch einmal in Athalia: beinahe wie Milton den gestürzten Sohn des Morgens sah. Hat Adonai die Legionen der Engel hinter sich, um sie stehen ihre Thyrer im Waffenschmuck und die Priester ihrer Götter, das Feuer des Molochs leuchtet über dem Haupt dieser schrecklichen Königin. Sie wird fallen, aber wie ein Thurm vom plöcklichen Blitz zerschmettert, wie die

Cedern des Libanon im Sturm hinsinken, furchtbar und groß, „damit alle Könige es nie vergessen, daß die Waisen im Himmel einen Vater und die Unschuld einen Rächer hat.“

Allein im Ganzen war Racine's Seele keine kräftige, keine, die dazu bestimmt ist, die Menschen tiefinnerst zu erschüttern, wie Heschylos und Dante, Shakespeare und Schiller, eher wie eine Aeolsharfe gestimmt, in der Dämmerung wehmüthig anzuklingen, wie leise vorüber-rauschender Wellenschlag und das Säuseln der Blätter. Erzählt man doch, der Dichter sei über einen finstern Blick Ludwig's XIV. melancholisch geworden, habe sich gelegt und sei gestorben. Wie er selber in Thränen und trübseliger Frömmigkeit Trost suchte, als Marie Champmeslé und La Fontaine starben, so scheiden auch seine Frauengestalten, den weißen Schleier über das Gesicht gezogen, ganz verhüllt, ganz aufgelöst in Wehmuth und Thränen, Junia, Berenice, Aricia. Sie weinen noch, selbst wenn sie glücklich werden, wie Iphigenia und Moinime, sie sterben mit Thränen im Auge, wie Phädra und Atalide. Sie suchen Alle nach dem Glück der Liebe, sie glauben, es haschen und an das Herz drücken zu können, und da ist es verschwunden, unwiederbringlich, auf ewig . . . Entsagung predigt das Leben, Glück wie Unglück. Auf einer der schönsten und duftigsten Landschaften des Poussin steht ein Leichenstein mit der Inschrift *ast ego in Arcadia*. Dies „auch ich!“ geht als Grundstimmung durch Racine's Trauerspiele. Selbst die höchste Freude, ein unerwartetes Glück, wie sie Esther zu Theil werden, sprechen sich bei ihm in elegischen Klängen aus.

Denn die Welt hatte sich eben geändert. Das Frankreich der Fronde war dahin, seine Ritter starben auf den Schlachtfeldern des großen Königs. Große politische Bewegungen im Innern gab es nicht mehr, nur Turniere zwischen Türken und Römern auf dem Carousselplage, Tänze, Feste, Liebschaften mit den Ehrenfräulein der Königin. Dieser nichtigen, geistreichen, genußsuchenden Gesellschaft sagte die Tragik nicht zu, das Elend und die Wirklichkeit des Lebens sollte sich selbst im Spiel nicht in ihre Feenpaläste drängen, der Schmerz reizend und die Tragödie sentimental sein — wie eben ihre Frauen und deren Geschichte es auch waren, Maria Mancini, Louise de La Vallière, Henriette Stuart von Orleans, Alle von Melancholie umhaucht. Diese Forderungen erfüllte die Dichtung Racine's. Merkwürdig, hundert Jahre früher lebte am Hofe zu Ferrara ein Mann, ihm in tausend Dingen ähnlich, in der Vorliebe für das Alterthum und die aus=erlesene Welt der Aristokratie, auch abhängig in Seele und Leib von dem Lächeln seines Fürsten, von demselben selbstgeschaffenen Zwiespalt zwischen dem Zug des Herzens und der Stimme des Glaubens verzehrt, endlich romantisch, schwermüthig, christlich wie er, in der Dichtung ein Feind aller schroffen Gegensätze und Schicksalsschläge — es ist Torquato Tasso. In ihnen beiden überwiegt das „ewig Weibliche“, vor allem bei Racine, er ist der Dichter der Frauen und des Herzens. Nichts Anmuthigeres, Duftigeres als seine Heldinnen, Noxane allein ausgenommen. Hat er noch sorgfamer als Corneille jeden Zug ausgelassen, der an die gemeine Wirklichkeit erinnern könnte, bewegt er sich immer in einer „poetischen“ Welt, in säulengetragenen Hallen, seine Gestalten in Purpur

und Diademen, so hat er ihnen dafür ein tieferes Herz, eine lebendigere Empfindung gegeben. Zeigen, wie Goethe so schön bemerkt, die Figuren Shakspeare's jegliche Stunde an, so steht in denen Racine's der Zeiger ewig schwankeud zwischen Würde und Leidenschaft, außer diesen Polen giebt es für sie nichts Festes, keinen Inhalt, dies Irren hinüber und herüber macht ihre Tragik aus. So schlug Racine von allen französischen Dichtern die tiefklingendste Saite der Seele an. „Dieser Racine, wie zerrißt er mein Herz!“ hat Friedrich II. über Britannicus ausgerufen. Corneille's dreißig Trauerspiele, wer liest sie? Wer suchte selbst nicht im Cid, im Cinna, in Horace und Polheucte die Stellen, welche Voltaire als Musterstücke für die Deklamation bezeichnete? Es sind die noch aufrechtstehenden Säulen auf einem Trümmerfelde. Das Gefühl der Erhabenheit, das ihre zum Himmel ragende Größe, die Harmonie ihrer Verhältnisse vom Sockel bis zum Kranz inmitten dieser unermesslichen Masse von Schutt und Staub erweckt, ist Corneille's Ruhm. Racine liebt man. So lange noch die Nührung über unverdienten Fall, Mitleid mit dem Untergang edler, wenn auch in Schuld sich verirrender Wesen unsere Brust durchzittern wird, werden auch seine Worte unvergeßlich forttdnen. In ihnen ist etwas von dem Klang der Abendglocken; wie Voltaire sagte, unter jede Seite von Racine sollte man schreiben: schön, erhaben, harmonieenboll.

Das französische Trauerspiel hat wenig Personen, wenig Raum und Handlung. Es ist nie episch breit, trennt sich nie in komische und ernste Scenen, wie das englische und spanische, es ist Alles ein Guß, mehr plastisch als malerisch. Entwicklung der Charaktere durch eine

Reihe von Handlungen, das Auseinanderfallen eines Gemüths kennt die tragische Kunst der Franzosen nicht, ihr ist die Rhetorik der Leidenschaft Alles. Dieser leiht sie oft mächtige und erschütternde Worte, nur setzt sie darüber die Menschen zu Symbolen der dämonischen Kräfte, des Hasses, der Eifersucht, der Liebe herab. Ein solches Drama hat eine geringe Entwicklung. Wir sehen niemals das Aufglimmen der Flamme, sondern nur ihr stärkeres oder schwächeres Glühen. Die Geburt des Trauerspiels liegt vor dem Aufziehen des Vorhangs. Junia liebte lange vorher Britannicus, ehe sie in den Palast des Nero kam; Mithridates hatte aus Eifersucht Monime in jenen Thurm einschließen lassen, ehe er ahnte, daß seine Söhne ihm ihre Gunst streitig machen würden. Andererseits, wie lange liebte Aiphares Monime, Titus die Berenice, wie lange währte die Verschwörung Noxanens! Eine französische Tragödie ist die Beendigung einer alten, verjährten Geschichte, ist nichts als ein fünfter Akt. Darum gleicht sie mehr einer mathematischen Figur, die der Verstand aus gegebenen Stücken entwirft, als der freien Schöpfung der Einbildungskraft. Sie spricht zum Herzen, wenn die Leidenschaft eine allgemeine, des elegischen Klangs fähige ist, wie die Liebe; zur Vernunft, wenn sie sich um die großen Gedanken der Religion und Politik bewegt, aber echte Poesie geht ihr in jedem Falle ab, sie erwärmt nicht, sie erkaltet die Einbildungskraft.

In diesem Sinne muß man Racine's fünf historische Dramen betrachten: Alexander 1665, Britannicus 1669, Berenice 1670, Bajazeth 1672, Mithridates 1673. Er beabsichtigt keine Verklärung der Geschichte, er will durch Darstellung einer romantischen Begebenheit, die er erfundet

und durch historische Personen und Vorfälle erhöht, rühren, Furcht und Mitleid erwecken, wie Euripides, sein Lieblingsdichter, der die Mythen zur „Lumpenwirklichkeit“ herabzog. In den Büchern des Curtius las er, daß Alexander eine indische Fürstin geliebt habe. Darum muß Alexander nach Indien kommen, „Cleofilen's schönen Augen zu gefallen“, müssen Dariles und Porus weniger die Vertheidiger ihres Vaterlandes als die Ritter einer andern Königin, der Ariane, sein. Nicht anders ist es mit Mithridates. Racine wußte von seinen Kriegen, seinem Römerhaß, seiner Eifersucht und seiner ephesischen Geliebten. Auf diese beiden letzten Punkte stützt er seine Tragödie, der Kampf gegen die Römer ist der große Hintergrund, auf dem ein bürgerliches Drama spielt. Den gewaltigen, abenteuerlichen Plan des Königs, durch Scythien nach Italien zu ziehen, hat Racine zur Enthüllung des Liebesverhältnisses zwischen Monime und Xiphares verflacht. Indes versöhnt der Schluß, als Mithridates siegend über die Römer, aber todtwund in die Halle getragen, in den Armen derer stirbt, die er so bitter gehaßt, so grausam verfolgt und doch so sehr geliebt hatte, mit mancher Unbedeutendheit. Mithridates, hat Voltaire bemerkt, gleicht in seiner Intrigue dem „Geizigen“ Molière's, Alexander noch viel mehr den Ritterromanen des Mittelalters, Ariane ist eine jener Amazonen, die Corneille und seine Vorbilder, die Spanier, mit solcher Liebe schildern. Bajazeth bietet eine Mischung des Romantischen und Schrecklichen. Der ritterliche Zug in dem jugendlichen Helden zieht uns an, Atalide ist eine jener zarten duftigen Erscheinungen, wie sie in unserer Einbildung in den Gärten des Bosporus schleierverbüllt dahinschreiten.

In dem Stolz und der strahlenden Erscheinung der Roxane spiegelt sich Athenais de Montespan wieder, ihre herrische, trotzige Miene, Ehrsucht und Eifersucht, überall sind die Spuren der Löwin sichtbar. Nur gehört das „türkische Gemekel“ des Schlusses, so wahrscheinlich es in einem Serrail ist, durchaus nicht in das poetische, conventionelle Reich, in dem die ersten Aufzüge spielen. Corneille war der Dichter für solche Lösungen mit krummen Säbeln und Sklavenleichen, Racine kann nur elegisch den Zwiespalt verklingen lassen.

Darum sind Britannicus und Berenice seine vorzüglichsten historischen Trauerspiele. In beiden galt es eine Hofgeschichte darzustellen, in deren Halbdunkel keine heroischen Menschen und gewaltigen Thaten ein allzublenzendes Licht warfen. Schon August Schlegel hat den Britannicus für eine der gelungensten Schilderungen historischer Persönlichkeiten erklärt. Die Wandlungen im beweglichen Herzen Nero's, die Herrschsucht, der Stolz und die Tücke der Agrippina sind voll Wahrheit und Lebendigkeit, als wären sie aus den Blättern des Tacitus herausgeschnitten, mit gemildertem Ausdruck, in Licht und Schatten gedämpft. Mit großer Feinheit benutzte der Dichter jeden Zug, jede Anekdote, die ihm seine Quellen darboten. Als Nero dem Burrhus ankündigt, daß er seinen Stiefbruder Britannicus vergiften lassen wolle, sagt ihm der: „Eines Tages, hoher Herr, als der Senat dir ein Todesurtheil vorlegte, riefest du aus: hätte ich doch niemals schreiben gelernt!“ Von welcher Wirkung ist dies Wort aus Sueton an dieser Stelle! Das Ebenmaß und den edeln Eindruck des Ganzen erhöht noch der Schluß. Britannicus ist todt, endlich wird Nero über Junia tri-

umphiren. Allein die Unschuld hat einen Bertheidiger, einen unbezwinglichen — draußen, auf dem Forum, das Volk. Zu ihm hat sich die Verwaisete geflüchtet, es solle sie schirmend zum Tempel der Vesta führen. Und das Volk hat sie beschützt und den Marzissus, der sie zu berühren wagte, zerrissen. Diese Tragödie ist wie ein treffliches Frescogemälde auf der Wand eines griechischen Tempels. Harmonisch stimmt zu dem edeln Styl ihres Baues die Feinheit ihrer Malerei.

Berenice ist wie Esther eine Elegie. Sueton bot dem Dichter nur drei Worte dar, „*invitus invitam dimisit.*“ Wie verschieden, wie wechselnd, immer ergreifend, wehmüthig und doch immer dieselben hat Racine sie modulirt! *Invitus invitam* — so scheidet Jeder von den geliebten Idealen. Darin lag auch sein eigenes Leben beschlossen. So sollte er sich später von Marie Champmeslé und seiner Kunst trennen, als der Glaube von Port Royal in ihm mächtig ward. Ein anderer Einfluß offenbart sich daneben in diesem Drama. Titus steht höher als die seufzenden Helden Racine's. Trotz seiner Liebe wohnt der Sinn für römische Geseßlichkeit, das Bewußtsein seiner Größe und der Schranke, die ihn von der jüdischen Königin trennt, in ihm. „Könige kann ich erheben und erniedrigen, wie ich will,“ sagt er zum Antiochus, „mein Herz darf ich nicht frei verschenken.“ Und zur Geliebten:

„Um Dich kann ich der Herrschaft nicht entsagen:

Du würdest selbst erröthen, sähest Du

Mich ohne Purpur, ohne Krone tragen

Dem fernen Osten meine Schmerzen zu,

Erröthen, folgte Dir der Imperator,

Ein kläglich Schauspiel, als verliebter Thor!“

Von wem empfing Racine diesen Eindruck von Größe

und Selbstgefühl, wenn nicht von Ludwig XIV. selbst? Bei dem letzten Lebewohle von Berenice vergießt auch Titus Thränen, aber er läßt sie ziehen. „Du weinst und bist ein Kaiser,“ sagt sie ihm vorwurfsvoll. Ob Ludwig's Herz bei diesen Worten gebebt? Sind es doch dieselben, die seine erste Liebe beschlossen, als Maria Mancini ihn verließ: „Sie sind ein König, Sie weinen — und ich reise!“ *Invitus invitam* — es ist die Melancholie des Herzens. Schlegel meinte, Antiochus, der Berenice vergeblich fünf Jahre geliebt, ohne ihr Herz zu gewinnen, sei eine müßige Figur, ich denke, mit Unrecht. Denn daß Berenice ihn auch in ihrem Unglück von sich weist, ist ein schöner Beweis für die Reinheit ihres Herzens und die Liebe des Prinzen, der anfangs zur Entsagung bereit, dann aber von Hoffnung und Furcht umhergetrieben wird, um trotz aller Kämpfe nichts, als Berenicens letzten Blick zu erhalten, bildet ein schönes Gegenbild ihrer eigenen Leidenschaft, die erst hoffnungsreich, immer tiefer von ihren goldenen Träumen hinabsinkt.

Mit Racine hatte das französische Trauerspiel seine Höhe erreicht, ihm war der Zwang der Regeln zur leichten goldenen Kette geworden, wie ein zierlicher Rahmen um Poussin's Landschaften. Was das Jahrhundert Schönes oder Großes geliebt und verehrt, in seinen Versen fand sich Alles wieder, klassische Einfachheit und romantische Empfindung. Solches Vorbild sollte lange und nachhaltig wirken; aber wenn auch der Plan einer Racine'schen Tragödie leicht nachzubilden war, so mußte doch selbst der gelungensten Nachahmung jener Glanz und jene zaubernde Harmonie der Sprache, noch mehr, ihren Gestalten mußte die Beseelung fehlen, welche die Heldinnen

Racine's zu dem lebendigen Ausdruck ihrer Zeit gemacht. Was sollten diese zartgestimmten Elegieen in ganz veränderten Tagen? Aus der strengen, kirchlichen Frömmigkeit der letzten Lebensjahre Ludwig's XIV. entwickelte sich die Verachtung und der Spott gegen die Priester, das Christenthum und jede Religion. Die Gesellschaft gefiel sich in dem Bewußtsein, die modernen Götter gestürzt zu haben, glücklicher als die alten Titanen. Wunder geschehen nur für den, der sie glaubt, und Gesetze gelten allein für das Volk; wir aber stehen auf den Höhen der Menschheit, wozu wären wir gelehrt, hochadelig, die ältesten Barone der Christenheit oder die Verfasser der Encyclopädie, wenn wir eine Schranke anerkennen wollten? Das Werk des vierten Heinrich's, Richelieu's und des großen Königs, die Errichtung der absoluten Monarchie, war ein gewaltiger Thurm von Babel, himmelantwachsend, aber unvollendet, dessen Ecksteine zu wanken anfangen. Hatte nicht das Parlament von Paris, das Ludwig XIV. einst im Reitkleid und die Jagdpeitsche in der Hand betreten, wie aus Rache dafür sein Testament zerrissen und Monseigneur Philipp von Orleans zum Regenten gemacht? Die lustigen Tage begannen, ein bacchantischer Jubel mit thyrus-schwingenden Mänaden und trunkenen Königen. Die Zeiten des Glaubens, die Feste romantischer Liebe, die schönen Ehrenfräulein der Königin und die tragischen Zweikämpfe auf dem Königsplatze waren dahin. Ein neues Geschlecht tanzt auf dem Boden Frankreichs, Schelme, Abenteurer, Schauspielerinnen und Tänzerinnen, als hätte es einem muthwilligen Kobold in wildester Laune gefallen, die Wirklichkeit in einen tollen Hexensabbath zu verwandeln. Das Vergoldete ist fortan besser als das Gold und die

Zierlichkeit trägt den Preis der Schönheit davon. Nococo — es ist die wunderbare Welt, welche der Esprit gebaut — eine verschmückte, überkleisterte, mit Goldleisten und Email, mit buntbemaltem Elfenbein und eingelegten Perlenmutterstücken wie mit unzähligen Schönplästerchen bedeckte Welt, so schillernd, daß sie das Auge blendet, so vielseitig, daß sie auch den mächtigsten Geist mit tausend dünnen Fäden an sich fesselt, wie die Leute von Lilliput den Reisenden aus dem Lande der Menschen. In solcher Umgebung, die jede Leidenschaft bespöttelt und die Kraft einer muthigen Seele, die ihr fehlt, durch überreizte Sinnlichkeit ersetzen will, ist es schwer, eine Tragödie zu dichten. Der größeren Hälfte des 18. Jahrhunderts mangelt jegliche Tragik, jede leidenschaftliche Begeisterung, seiner Historie, wie seinem gesellschaftlichen Leben. Die großen Kämpfe um religiöse und politische Unabhängigkeit, die frühere Tage durchwogt, wurden nicht mehr auf dem Schlachtfeld und noch im Continent entschieden, die Bewegung der Geister vollzog sich stiller, in Büchern, im Gespräch bei gutem Wein, mit geistreichen Frauen, zuweilen in der Bastille. Die Gedanken, die da laut wurden, von der Bühne herab der Menge zu verkünden, die Standarte menschlicher Freiheit dort aufzupflanzen, wo bisher nur dem Königthum und den Frauen gehuldigt worden, das Theater zu einer philosophischen Schule zu machen, das ist die That Voltaire's, wahrlich eine rühmliche, und werth, nicht vergessen zu werden.

Mrouet Voltaire war kein Poet. Wie mitten auf ebenem Felde sich einsam, steil und abschüssig ein Fels erhebt, auf seinem Gipfel ruhen die dunkelglühenden Abendwolken noch lange, wenn die Schatten schon über das

Thal gesunken und krönen ihn wie mit golddurchwirkten, purpurnen Stirnbinden — so ragt er über die Nachfolger Racine's durch die eigenthümliche Größe und Kühnheit seiner Pläne, durch die Kraft und Neuheit seiner Gedanken hervor: aber Phantasie, wie sie in Mondnächten mit Feen und Elfen spielt, die Ophelia und Desdemona geschaffen, das Pathos der Leidenschaft, das Romeo und Othello, wie Phädra und Hermione erhebt und vernichtet, ist nicht in ihm. In Drossman habt ihr nur die gedämpften Klänge von Othello's Raserei und Bajazeth's Ritterlichkeit, aus Zaïre's lieblichem Antlitz blickt euch nur das sanfte, leistweinende Auge Ataliden's an. Sinn und Gefühl für ideale Gestalten, für harmonische Schönheit hatte die Natur nun einmal Voltaire versagt, aber eins besaß er, was ihn in Athen und Rom zum großen Redner, was ihn im 18. Jahrhundert zum Helden machte, ein Herz für die Menschheit, Liebe zur Freiheit und Haß gegen die Tyrannen, das Schiller'sche in tyrannos! Er war nicht immer der Mensch des Schnörkels, der „böshafte Affe,“ wie seine Feinde ihn schalten, er war auch ein Ritter vom Geiste, einer der bravsten, als er die ungerechten Richter angriff, die verarmte Richte des großen Corneille beschützte, als er ein Greis mit weißen Haaren die Hand segnend auf das Haupt von Franklin's Enkel legte und ausrief God and liberty — der Niese in dieser Rococowelt, den sie nicht anders als mit Rosen, Lorber und Opium erstickten konnte. Ersetzen alle diese edeln und großherzigen Gedanken durchaus nicht den Mangel der Schönheit, so erscheinen doch seine Gestalten, Brutus und Tancred, Philoktet und Cicero, durch sie noch einmal so groß und mächtig.

Die Tragödie der Leidenschaft war seit Racine ver-

stummt. Crébillon hatte versucht an die Stelle jener romantisch=klassischen Liebe den Schrecken zu setzen, die Zuschauer mit den Thaten des Atrous und Thyestes, mit dem Opfer, das Idomeneus den Göttern durch die Ermordung des eigenen Sohnes darbringt, zu fesseln. Voltaire aber giebt auch diese ästhetische Wirkung auf, er verfolgt praktische Zwecke. „Die chinesische Waise“ schildert, sagt die Vorrede, die Sitten der Tataren und Chinesen, im „geretteten Rom“ stellt der Dichter den Jünglingen Cicero als das Vorbild eines Staatsmannes auf, „Mahomet“ zeigt, wohin der Fanatismus führt, es ist eine Warnung in flammenden Buchstaben, „Merope“ ist schließlich nur der Versuch eines feinen Kopfes, ein Drama ohne „die Schuld der Liebe“ zu dichten.

Die Gedanken von der Freiheit und ursprünglichen Gleichheit, von der Thorheit jeglichen Glaubens durchzogten die französische Nation. Eins waren die Ideen, ein anderes das Leben geworden, beide im Kampf, noch ohne Veröhnung. Dieser Streit wird den Hauptinhalt der Voltairischen Trauerspiele ausmachen, wir sehen wieder einen Zweikampf der Ansichten wie im Cinna des Corneille. Aber wie verschieden ist der Ausgang; dort siegte Augustus, der Herr über Wasser und Land, Voltaire wird stets dem Gedanken der Freiheit, der Gerechtigkeit den Sieg geben. So stirbt Polyphontes, der Tyrann Messeniens, unter der Streitart des Agisthos.

„Erzittert, Könige, auf eurem Throne,
Und fürchtet die Gerechtigkeit der Götter!“

spricht der Hohepriester Dros am Schluß der „Semiramis;“ schön sagt Idame in „die chinesische Waise:“

„Sind diese Könige, im Staub begraben,
 Für Dich denn Götter, deren Blitz Du fürchtest?
 Und schwurst Du ihnen, die im Grabe schlummern,
 Den Machtberaubten, Deinen Sohn zu opfern?
 Ach! Arm' und Reiche, Fürsten so wie Sklaven,
 Die Glanz und Ehr' auf Augenblicke trennt,
 Gleich von Natur, im Tod gleich und im Unglück,
 Trägt jeder Sterbliche den eig'nen Schmerz,
 Sein Gram genügt ihm und im großen Schiffbruch
 Die Trümmer sammeln, das ist unser Loos —“

und diese Sentenz aus „Tancred“ bringt gleichsam des Dichters politische Anschauung in den schärfsten und kürzesten Ausdruck:

Der Eigennutz befeelt allein die Großen,
 Ein edler und gerechter Sinn das Volk.

Ein Zufall brachte den Haß und die Bitterkeit, die in Voltaire's Seele gegen die vornehme Gesellschaft schlummerten, zum Ausbruch. Der Chevalier von Mohan ließ den Dichter einiger Spöttereien wegen in den Straßen von Paris, auf der Schwelle des Hôtel Sully, von seinen Dienern durchprügeln, und als Voltaire Genugthuung forderte, ward er in die Bastille geworfen. Frei geworden, ging er nach England, der Adel hatte einen Feind mehr, einen hartnäckigen, unversöhnlichen. Welch' einen Eindruck mag dies glückliche Inselnd mit seinem Parlamente, seinen Publizisten, der Derbheit seiner Sprache, der ergreifenden Gewalt seiner tragischen Dichter auf ihn gemacht haben. „Hier bin ich frei, hier kann ich reden, wie ich denke!“ schrieb er einmal einem Freund, und wieder: „Wie anders ließe ich meine Helden auf der englischen Bühne sprechen.“ So sängen durch ihn und dann fortdauernd im wechselnden Umtausch der Gedanken

durch große Schriftsteller, geistreiche Frauen die Charaktere der beiden Völker sich zu vermitteln an, und so oft noch falsch verstandene Interessen, Handelseifersucht und Politik sie gegen einander bewaffneten, die englische Adler hat allmählig das Leben Frankreichs wie seine Literatur durchzogen. Da ist der erste Stein zu jener Weltliteratur gelegt worden, von der Goethe sprach. Voltaire besaß die Biegsamkeit und Beweglichkeit eines leicht fassenden, im Ganzen vorurtheilsfreien Geistes, die dazu gehörte, die Rolle des ersten Vermittlers zu übernehmen. Auch auf ihn konnte der stolze Vers des Lukian angewandt werden, auch er war

„Fertig die Adler des Siegs zum andern Erdtheil zu tragen.“

Seinem klaren, scharfen Kopfe, der immer das Nützliche suchte, sagte vor Allen die englische Philosophie in der einfachen, nüchternen Form Bacon's und Locke's zu, im Shakspeare fesselten ihn nicht jene lieblichen, zauberhaften Schöpfungen Viola's und Ariel's, nicht die liebes-trunkene Sommernacht in Belmonte, sondern, wenn ich so sagen darf, die metaphysischen Tragödien Hamlet, Othello, Macbeth; vielleicht kannte indeß Voltaire nicht einmal alle Werke des englischen Dichters. Da fand er wohl viele Perlen in dem ungeheuren Haufen Schmutz, wie er später diese Trauerspiele nannte, die er selbst einst angestaunt, als Shakspeare durch die Uebersetzung Letourneur's in Frankreich bekannter wurde und nicht, wie er geprahlt hatte, die niedrigste Volksmasse einer kleinen Stadt Frankreichs den Hamlet auspochte. Damals aber, in den zwanziger und dreißiger Jahren, dachte er nur daran, diese Schätze, die er als erster glücklicher Entdecker

gefunden, zu verwerthen, mit ihnen auf der französischen Bühne eine große Rolle zu spielen, neue Kränze von der Mitwelt und die Erinnerung der Nachkommen zu gewinnen.

Denn einen Kranz besaß er schon, den des „Oedipus.“ Ein Triumph eröffnet, ein noch größerer, eine Krönung vor der versammelten Menge, wie bei den olympischen Spielen, beschließt Voltaire's dramatische Laufbahn. Trotz Allem, was so vielfach und oft zwiespältig seinen großen Verstand und sein mitempfindendes Herz bewegte, in sechszig Jahren (1718—1778) ist diese Liebe zum Theater nicht in ihm erloschen. Als Knabe sah er die Herzogin von Maine die taurische Iphigenia des Euripides spielen, ein Greis ordnete er die Vorstellungen für seine kleine Bühne im Schloß zu Ferney. Auch ihn hatte der Dämon dieser Kunst berührt, unter seinem Flügelschlag ist er gestorben.

Voltaire's Theater ist scheinbar eines der reichsten — Lustspiele, Trauerspiele, sentimentale Dramen, Singspiele, Opern, Alles hat er versucht. Kein Mißgeschick hat ihn ganz von dem Sattel des Dichterssitzes geworfen. Nur entziehen sich jetzt viele seiner Arbeiten jeglicher Beurtheilung; Tragödien wie Zulime, Olympias, die Scythen und Irene sind in ihrer unsterblichen Langweiligkeit kaum zu durchblättern, viel weniger zu lesen. Im Allgemeinen zerfallen seine noch bis zu einem gewissen Grade zu genießenden Trauerspiele in mythische, historische und romantische. In den ersten spielt der feine Kopf die Hauptrolle, in den letzten hebt sich die Adlerschwinge des Dichters, die historischen sind der Kampfplatz des Philosophen und für sein Jahrhundert die anziehendsten gewesen.

Die mythischen Stoffe, die Voltaire behandelt, „Oedipus“ 1718, „Merope“ 1743, „Orestes“ 1750, entlehnte er aus Sophokles und dem bekannten Drama des Marchese Scipio Maffei. Wenn man neben eine griechische Statue das Standbild Ludwig's XV. oder neben die franzugeschmückten Tänzerinnen, welche die buntbemalten Wände Pompeji's zieren, ein Gemälde von Boucher stellte, würde man mit einem Blick des Auges den Eindruck erhalten, den diese Trauerspiele Voltaire's verglichen mit denen des Sophokles machen. Nur zwei Dichter haben die Hellenen in ihrer Welt übertroffen, Racine in der Phädra, Goethe in der Iphigenia, darum allein, weil beide ein tieferes Verständniß des Weibes besaßen, als Euripides. Und eben diese Kenntniß hatte Voltaire nicht. In ihm giebt es keinen leidenschaftlichen Zug zu den Frauen, noch in ihnen zu ihm. Mit seiner Muse, der hageren und steifen Marquise Du Châtelet, hat er Astronomie und Mathematik getrieben. Er erlebt Liebesgeschichten, aber keine Liebe, die Secoubreut und die in ihrer Jugend so entzückende Gaussin sollen diesem beweglichen Herzen Klänge entlocken, aber keine Melodie. Darum bleibt ihm nichts übrig, als in Schrecken und Furcht mit den Alten zu wetteifern. Die Nococowelt und die Mythen der Hellenen, Furienhäupter unter den lieblich geschmückten, gepuderten Köpfen der Prinzessinnen und Marquisen! und nun seht diesen Orestes, der die Mutter nicht mit Vorsatz erschlägt, sondern dessen Arm willenlos die Eumeniden zum verhängnißvollen Schläge lenken, eine Elektra, die sich mit Klytämnestra versöhnt. Besser ist ihm sein erstes Werk „Oedipus“ gelungen, doch gerade der Episode wegen, die er später so heftig wie spöttisch

verdammte. Vom Vorurtheil gezwungen, hat er, der junge, namenlose Poet, eine Liebesgeschichte in den schrecklichen Fall des Lajussohnes verflechten müssen. Philoktet liebte Jocaste, ehe sie das Weib des Lajus ward. Dieser Philoktet ist er selbst, der junge Voltaire, aufbrausend, leidenschaftlich, seinen Werth fühlend, ein Held und ein Verächter der Götter. Er war angeklagt worden, eine Satire auf Ludwig XIV. gedichtet zu haben, und hatte den Verdacht mit einer Haft in der Bastille büßen müssen. So wird Philoktet des Mordes des Lajus beschuldigt, nun redet er selbst zu Oedipus, der ihn befragt:

„Für seine Völker ist ein Fürst ein Gott,
Für Herakles und mich — ein Sterblicher.“

und weiter:

„Ich bin es nicht, dies Wort muß Dir genügen;
Rechtfertigen mag durch gewohnte Mittel
Sich nied'rer Seelen unberühmte Menge,
Ein Fürst, ein Krieger so wie Du und ich —
Wenn sie gesprochen, glaubt man ihrem Wort.“

Die Priester werden von Allen gleich gehaßt; „zwischen Dir und einem Priester, wie könnt' ich da schwanken!“ sagt Philoktet und noch stärker Jocaste: „Unsere Priester sind nicht, wofür ein thörichtes Volk sie hält, unsere Leichtgläubigkeit macht ihre ganze Wissenschaft.“ Der Eindruck dieser heftigen Ausfälle — es ist der Rückschlag auf das Wort der Maintenon: „Die Frömmigkeit wird am Hofe eine Sache des guten Ton's“ — wird dadurch nicht geschwächt, daß der Oberpriester Recht mit seinen Offenbarungen behält, denn Jocaste stößt sich stolz den Doldh in die Brust:

„Die Götter, die mich zum Verbrechen zwangen,
Sie müssen, Priester, jetzt vor mir erröthen.“

Daß Philoktet, der zweifellos die anziehendste Gestalt des Ganzen ist, spurlos aus dem Stück verschwindet, erscheint mir als ein Grundmangel des Plans; an einem ähnlichen leidet „Merope“. Jeder kennt die bittere, unwiderstehliche Kritik Lessing's. Was in ihr auch zu hart, zu ungerecht sein mag, die Eitelkeit und der Hochmuth Voltaire's, die Hitze des Streites entschuldigt es. Nur vergesse man billig nicht darüber, daß der Augenblick, in dem Merope den Dolch wider den eigenen Sohn erhebt, immer von erschütternder Wirkung, Merope eine im edelsten Styl gearbeitete Gestalt ist, das Schnörkelhafte des Zeitalters in etwas durch antiken Faltenwurf bedeckt wird. Ganz ohne Einfluß ist Gilbert's „Telephontes“ 1642 nicht auf Voltaire's Drama gewesen, beide beginnen mit einem Gespräch zwischen der Königin und ihrer Vertrauten über den Tod des Cresphontes, die Flucht des Sohnes, die Grausamkeit des messenischen Tyrannen. Mir liegt der Fehler der „Merope“ in den nutzlosen zwei letzten Akten, die eine kleinliche Handlung mühsam fortspinnen. Wenn Merope ihren Sohn erkennt, muß, wie auf den Blick der Donner, die Ermordung des Tyrannen mit jähem Schlage folgen.

Diese Mythen haben in der französischen Behandlung, wenn sie der Dichter noch mit zierlichen Liebeserklärungen schmückt, etwas unendlich Steifes und Nüchternes; in diese Welt warf Voltaire seinen Brutus, Cäsar, Mahomet, und wenn ihnen auch die volle lebendige Individualität der Helden Shakspeare's und Schiller's abgeht, sie über den abstrakten Gedanken, den sie vertreten, nicht zur wahr-

haft freien, menschlichen Erscheinung vordringen, so haben sie doch einen Zug derber, fester Natürlichkeit, männliche Worte. Es sind nicht mehr die Figuren auf Poussin's Landschaften und Le Brun's Gemälden, sie erinnern an David und seine muskelstarken Helden; deren Väter sind sie dem Geiste nach. Viel Bewegung, viel Handlung, manche gelungene Effekte kann selbst Schlegel, der ihn nicht liebt, Voltaire's Compositionen nicht absprechen. Aus den engen Räumen eines fürstlichen Saales, aus der Vorhalle der Tempel, von Sektors und Agamemnon's Grab tretet ihr auf das römische Forum, auf den Markt von Mekka, nicht mehr spinnet sich ein romantisches Liebesabenteuer bis zum klassischen Dolchstoß ab, sondern die Geschehnisse der Staaten werden gewogen, hier handelt es sich um Freiheit oder Knechtschaft. Das historische Drama ist nicht mehr wie bei Racine ein Familienstück mit heroischen Namen, diese Helden haben geschichtliche Bedeutung, ihre Gedanken sind die Zauberfäden, die durch das Labyrinth menschlicher Geschehnisse bis zum Ende der Tage leiten. Was kümmert diese stolzen, trotzigsten Gestalten, die in Schlachten, im Umstürzen und Gründen von Reichen, in Verschwörungen leben, Liebe und Eifersucht? „Glaubst Du,“ sagt Semiramis, „daß ich von meinem Rang hinabgestiegen, der Schönheit den Preis der Tugend ertheilen würde?“ Das ist Urania, die Marquise Du Châtelet, ehe sie in St. Lambert's Armen die Liebe und nicht mehr die Tugend gefunden. „Nicht der Liebe gebührt es, uns Könige zu geben!“ ruft Assur aus. Und wenn sie der Göttin doch zum Opfer fallen wie Titus, des Brutus Sohn, so erkennen sie ihre Schwäche, sie wagen nicht einmal, sie zu gestehen, ihnen ist die Liebe

eine große Verirrung. So mußte Voltaire, wollte er die Seelen seiner Zuschauer rühren und erschüttern, andere Leidenschaften und Effekte suchen. Die Mutterliebe ist der rührende Zug in den meisten seiner Trauerspiele — in *Merope*, *Semiramis*, die *Waise von China*; zum Mittelpunkt der Handlung macht er Erkennungs-scenen. So muß Brutus erfahren, daß er Cäsar's Sohn ist und ihn dennoch nach wenigen Augenblicken tödten, *Semiramis* bereit sein, sich mit dem ihrigen, den sie noch nicht kennt, zu vermählen. So wird Palmire den Seid zum Mord des Zopir entflammen, um von dem Sterbenden zu hören, daß sie seine Tochter und Seid ihr Bruder ist. Voltaire's Trauerspiele sind keine Kunstwerke, sie verwenden die Geschichte und eine enge, phantasielose dramatische Form zum Ausdruck philosophischer Gedanken, ihr Werth ist ihre Propaganda für die Freiheit.

Ich zähle acht historische Dramen Voltaire's, vier römische: „*Brutus*“ 1730, „*der Tod Cäsar's*“ 1735, „*das gerettete Rom*“ 1752, „*das Triumvirat*“ 1758; vier, deren Schauplatz Asien ist: „*Herodes und Mariamne*“ 1723, „*Mahomet*“ 1742, „*Semiramis*“ 1748, „*die Waise von China*“ 1755.

Ueber „*das Triumvirat*“ genügt es, Schlegel's Wort anzuführen: „es sind endlose Deklamationen über die Aechtserklärungen, dürftig durch eine leere Spiegelfechtereie von Handlung aufgestützt.“ „*Cäsar's Tod*“, schon 1735 geschrieben, will nichts weiter sein als ein Versuch „die englische Muse auf die französische Bühne zu führen.“ Ihn mit Shakespeare's *Julius Cäsar* zu vergleichen, den Voltaire in der großen Rede des Antonius nur übersetzt, wäre unbillig, es fehlt ihm die ganze Tiefe von Shak-

speare's Weltanschauung und die poetische Kraft seiner Charakterisirung. Das Drama ist ein Gespräch zwischen zwei starren, hartköpfigen Principienmenschen, Cäsar und Brutus, das durch den Dolchstoß wohl zu Ende, aber nicht zur Lösung geführt wird. Freilich ist es ein Verkennen des geschichtlichen Zusammenhangs und des Zieles, nach dem die römische Geschichte in streng logischer Entwicklung strebte, die Tragödie mit Cäsar's Tod und nicht auf dem Schlachtfeld von Philippi zu beschließen, aber Voltaire konnte die Knechtschaft nicht über die Freiheit siegen lassen. Je oberflächlicher er aber die großen, historischen Ideen stets erfaßte, desto mehr wußte er sich oft mit seiner Kenntniß des Einzelnen; darum schilderte er Brutus, der Ueberlieferung getreu, als starren, verschlossenen Stoiker, in dessen Seele nichts Raum findet als die abstracte Tugend. 1560 hatte Jacques Grévin einen Tod Cäsar's auf die französische Bühne gebracht, nach antikem Zuschnitt, nicht ohne Talent, sein Brutus ist ein stolzer, leidenschaftlicher Mensch, er ruft aus:

So oft man einst wird sprechen: Cäsar war Herr der Welt —
 So oft soll man auch sagen: Brutus hat ihn gefällt;
 Und wenn als erster Kaiser Cäsar den Purpur trug,
 Sag' man, daß für die Freiheit ihn Brutus Hand erschlug.

Durch diese Ruhmbegierde hat der Dichter ein dramatisches Motiv gewonnen, das Voltaire viel ungeschickter dadurch ersetzte, daß er Brutus zu Cäsar's Sohn machte, denn nun nimmt die Handlung des Brutus einen unnatürlichen, barbarischen Charakter an, der Abscheu, aber nicht Erschütterung erregt. Voltaire's Cäsar fehlt Würde und Größe der Haltung, er gleicht nicht den Olympiern, eher einem Haus tyrannen aus Molière's Lustspielen, der

sein Gefinde schmählt, weil es ihm nicht Achtung genug bewiesen; statt zu handeln, redet er ewig.

Besser als den Triumphator gelang es dem Dichter, den jugendlichen Felden mit seinen ehrgeizigen, weltumfliegenden Plänen, der Ritterlichkeit seiner ersten Erscheinung im „Catilina“ oder „das gerettete Rom“ zu schildern. Auch dies Trauerspiel leidet an dem Mangel einer ergreifenden Handlung, einer tragischen Lösung. Warum verliert Catilina die Schlacht? Er hat sich Cicero wenigstens im Reden ebenbürtig bewiesen, moralisch ist er nicht vernichtet, mit trotzigem Blick, das Haupt hoch, hat er Rom und den Senat verlassen — warum erliegt er? Weil es das Geschick so wollte? Ich denke nicht, auch Voltaire will nicht, daß wir dem Zufall Rom's Rettung zuschreiben. Catilina ist der „Böfewicht“, der Tyrann im Drama; in Cicero stellt sich der Gedanke der Freiheit dar — stoßen diese Gegensätze aufeinander, so siegt bei Voltaire stets die Tugend. Sie ist Kämpferin und Richterin in derselben Sache. Die irdischen Vertreter dieses rächenden Geschickes tragen eine Glorie um ihr Haupt, auf ihrem Antlitz liegt etwas Göttliches, es sind heilige Wesen, fleckenlos, unwandelbar, so Brutus, Cicero, die liebliche Idame, die stolze Amenaïde. Ihnen gegenüber bleiben die Bösen, die wahrhaftigen Menschen, die von Leidenschaften bewegt und zum Abgrund gerissen werden, thatenlos, auf Reden beschränkt, Catilina kann nur hinter der Scene seinen Schwiegervater ermorden, Dschingischan nur drohen. Einzelheiten sind wie immer trefflich, mehr als ein Zug in Cicero erinnert an Voltaire selbst und ich begreife das Entzücken, das jene glänzende Gesellschaft in Paris ergriff, vor der das Drama zuerst auf einer

Privatbühne gespielt wurde, als Voltaire, der den Consul darstellte, ausrief: „Römer, ich liebe den Ruhm und will es nicht verschweigen.“

„Brutus“ erschien schon den 11. December 1730 auf dem französischen Theater, es war dem berühmten Bolingbroke gewidmet, die erste und schönste Blüthe des englischen Einflusses auf Voltaire. Titus, des Brutus Sohn, liebt Lullia, die Tochter des Tarquinius, die bei der Vertreibung der Könige im Hause des Consuls Zuflucht, in ihm einen zweiten Vater, in Titus mehr als einen Bruder gefunden hat. Denn auch sie liebt ihn, ist er doch der beste Römer, wenn er als Sieger lorberbekrönt auf das Capitol zieht. Da erscheint Arons, Porfenna's Gesandter, um sie zum Vater zu führen, der König von Ligurien wirbt um ihre Hand. Welcher Schmerz für sie, für Titus — ihnen bleibt nichts als gegenseitiges Entfagen, bis Arons, der diese Leidenschaft für seine Pläne benutzen will, ihnen den Weg zu ihrer Vereinigung zeigt. Wenn Titus die Tarquinier nach Rom zurückführte, was könnte der alte, seiner Söhne beraubte König seinem Wiederhersteller verweigern? Hat nicht überdies der Senat seinem Vorkämpfer Titus das Consulat wegen seiner Tugend verweigert? Titus ist bis in die tiefste Seele verletzt, sein Freund Messala schürt den Brand beleidigter Eitelkeit, Lullia's Thränen fachen dies Feuer zu immer höheren Flammen an, bis er verspricht, das Vaterland zu verrathen. Ein Sklave indeß enthüllt Alles dem Consul — und der auf curulischem Sessel, mit dem kalten, unnahbaren Blick, der uns aus den Köpfen römischer Statuen überwältigend anschaut, spricht sein Todesurtheil. Das Trauerspiel führte mit mehr Recht den Namen

Titus, er ist der kämpfende, schuldige, unterliegende Held; in des Brutus Herzen rauscht die aufquellende Vaterliebe so schnell und spurlos vorüber, wie im ruhigen See eine Welle, die ein plötzlicher Windstoß erhob. Schön spricht sich im Titus die Liebe zur Republik und zur Freiheit im heißesten Sturm seiner Leidenschaft aus, hier offenbart sich ein tragischer Charakter, ein tiefstehender, innerlicher Conflict. Tullia hat ein liebliches Anlik; durch den Schleier königlichen Stolzes blickt das weinende Auge des liebenden Mädchens, eine Gestalt halb aus Corneille, halb aus Racine.

Zu den Typen, die diese Dichter von Frauencharakteren gegeben, hat Voltaire in seinen historischen Dramen keinen neuen geschaffen, seine Mütter selbst sind vorbildlich in der Klytämnestra Racine's dargestellt, nur die Verschmelzung mütterlicher Liebe mit der Majestät und dem Ehrgeize einer Königin ist ihm eigenthümlich. Diese Verbindung macht das Anziehende, den Reiz der „Semiramis“ aus. Ihren Gemahl hatte sie getödtet, nur durch Gift ward ihr Sohn Ninus von einem treuen Diener vor dem Gift Assur's gerettet. Als Phradates Erbe erzogen, hat der junge Arfaces sich im Kampfe gegen die Scythen als Held bewährt, er hat die Prinzess Azema den Feinden entrisen, ein Strahl aus dem Auge der Semiramis ist auf ihn gefallen. Seit jener Stunde werden blutige Erinnerungen in ihr wach, durch die Hallen ihres goldenen Palastes, die Laubgänge der hängenden Gärten entlang verfolgt sie der Schatten des Ninus. Aegyptische Priester hat sie befragt, wie ihres Herzens Unruhe sich stillen, die Götter sich versöhnen ließen. Am Tage, wo sie sich wieder vermählen würde, lautet die Antwort, würden die

Schatten besänftigt werden. Herz und Hand giebt sie Arfaces, der sie widerstrebend annimmt, denn er liebt Azema, bis der Hohepriester Droos ihm enthüllt, daß er der Sohn des Ninus ist, dessen erste und heiligste Pflicht die Rache des ermordeten Vaters. In das Grabmal des Königs hinabgestiegen, um dort zu erfahren, wen er den Manen opfern solle, tödtet er nichtsahnend in der Dunkelheit die Mutter, die ihm in das Gewölbe nachgeritt. Allen ist bekannt, wie Lessing den Schatten des Ninus, der den Geist von Hamlet's Vater schlecht copirt, wieder in die Unterwelt zurückgejagt, auch die Bemerkung Schlegel's, daß die Personen oft nicht in die Säle träten, sondern die Säle zu ihnen kämen, will ich nicht wiederholen; die orientalische Mythe läßt sich nicht in die strengen Formen des französischen Trauerspiels bringen. Diese dämonischen und phantastischen Gestalten gehörten nur für Pedro Calderon. Voltaire's Semiramis aber steigt aus den wundergleichen hängenden Gärten in die Halle zu den andern berühmten Königinnen aus Argos oder Troja herab. „Man zählte,“ schreibt Grimm einmal, „Crébillon zu den großen Dichtern, um Voltaire zu demüthigen; in seiner gereizten Stimmung wollte Voltaire seinen Gegner mit den eigenen Waffen schlagen. Es gelang ihm nicht, sein Orestes, sein Catilina, seine Semiramis sind nicht viel besser als Crébillon's Tragödien — ja, ihre Sprache besizt sogar weniger Glanz und Kraft.“

Um wie viel mehr steht alsdann Voltaire's „Herodes und Mariamne“ gegen Calderon's „Eifersucht das größte Scheusal“ zurück. Die Eifersucht des Herodes, der Stolz und die Tugend der Mariamne werden stets ein Gegenstand tragischer Erregung sein, ob aber das calderonische

Schauspiel je übertroffen, noch leicht zu übertreffen ist, bezweifle ich trotz seiner vielen Schwächen. Die reiche Phantasie des castilischen Dichters, die Bilderpracht und der bezaubernde Glanz seiner Darstellung stimmen harmonisch mit dem Orient, es weht durch seine Verse ein Hauch wie Palmenrauschen, ein Duft wie von Soronsrosen, und zuletzt wirft die Weltherrschaft der Römer ihren gigantischen Schatten über die Schmerzen Mariamne's. Gegen so viel Vorzüge kann Voltaire wider Calderon nur die Geschlossenheit und Einfachheit seiner Handlung geltend machen. Seiner Weltanschauung gemäß hat Calderon den Ausgang zu einem Spiel des Zufalls und der jenseitigen Mächte herabgesetzt, denn nicht mit seinem Willen tödtet Herodes die vielgeliebte und vielgehaßte Mariamne. Tragischer und menschlich wahrer läßt Voltaire den König selbst den Befehl zur Ermordung seiner Gattin geben, und die Schilderung des Schmerzes und des Zerfallens dieses stolzen Geistes mit sich und der Welt gehört zu den schönsten Stellen des Trauerspiels.

Mißlungen, kaum der Erwähnung werth, bietet das Schauspiel „die Waise von China“ nichts als eine wunderliche Liebesgeschichte des Welteroberers Dschingischan zu einer chinesischen Frau Idame. Noch namenlos und unberühmt hat der mongolische Krieger um die Hand des Mädchens geworben, ihr Herz hat er wohl gerührt, aber die Eltern haben sie ihm verweigert und mit einem Mandarin Samti vermählt. Nach der Zerstörung des chinesischen Reichs will Dschingischan alle Söhne des gestürzten Kaisers tödten, auch den jüngsten, der in Samti's Händen ist. Dieser gibt sein eigenes Kind den Tataren, Idame fordert es von dem Kaiser zurück. Nach einem qualvollen

Wortstreit hinüber und herüber, als Zamti und Idame sich tödten wollen, entsagt Dschingischan seiner Liebe und läßt die kaiserliche Waise leben. „Deine Tugend hat mich besiegt,“ spricht er zur Idame. Mit dem großen chinesischen Nationaldrama „die Waise der Familie Tschao,“ das Voltaire in der Uebersetzung des Jesuiten Prémare kannte, hat sein Werk nur den Titel gemein und steht ihm sogar in der Kraft der Charakterzeichnung nach, wenn ich Idame ausnehme, die ein anziehendes Bild von Zartheit und Entschlossenheit ist; eine so wunderliche Caricatur dagegen wie Dschingischan hat die französische Bühne kaum wieder gesehen.

„Mahomet“ ist das Werk eines jugendlichen, himmelstürmenden Titanen. Deutsche, in letzter Zeit auch französische Kritiker haben manch tadelndes Wort über dies Drama ausgesprochen, die Zeiten sind vorüber, wo Rousseau die Scene zwischen Zopir und Mahomet für die gelungenste und am tiefsten gedachte des französischen Theaters erklären durfte, aber Gehalt und Bedeutung sollte ihm nicht abgesprochen werden. Es ist die Antwort auf das Glockengeläut der Bartholomäusnacht. Das lag nun weder in Voltaire's noch in der Zeiten Sinn, Muhamed als gottbegeisterten Profeten aufzufassen, als einen Schwärmer, der, von seiner Berufung überzeugt, sein Vermögen preisgegeben, sein Leben gewagt, eifrig Spott und Hohn ertragen, um den Stämmen Arabiens seinen Gott zu predigen. Wehe dem, der je inbrünstig geglaubt, mochte er ein Mönch im Barfüßergewand oder ein arabischer Profet sein — „écrasez l'infame!“ Wenn ein „philosophischer“ Gedanke, wie es damals hieß, je feurig und eindringlich von der Bühne herab verkündigt

ward, so geschah es hier. Glaubt keinem Apostel, sie sind alle Betrüger, sie werden euch kalt berechnend in den Grund des Lasters stürzen, ihr seid die blumenbekränzten Schlachtopfer des Fanatismus, wie Seid ausruft:

„Die Dankbarkeit und meine Religion,
Ja — Alles, was die Menschen je verehrt,
Trieb meinen Arm zum schändlichsten Verbrechen.“

Der unverföhnliche Haß Voltaire's gegen die Priester und die Offenbarung scheint jedes dieser schrecklichen, unvergesslichen Worte ihm vorgesprochen zu haben. Vielleicht genügte jetzt ein Mann, die Saat zu vernichten, die vor siebzehnhundert Jahren zwölf arme galiläische Männer ausgestreut — ein kleiner, schwächlicher Mensch mit gepuderter Perrücke und schmalem, klugen Gesicht, das sich im boshaften Lächeln bis zum Grinsen eines Affen verzerrern konnte. Umsonst schreibt er darum in der Vorrede seines Trauerspiels: er habe nur einen falschen Profeten entlarvt. Was ist in diesen Dingen Lüge, was ist Wahrheit? Er wußte, daß er in dem einen alle Priesterkönige und Profeten traf. Geschichtliche Treue wird Niemand in „Mahomet“ suchen. Jeder weiß, daß nie ein Sieger großmüthiger seine Feinde behandelt als Muhamed bei seinem Einzuge in Mekka, der seinen eigenen Mantel dem Dichter schenkte, der ihn am bittersten geschmäht. Nicht ein Zug in Muhamed, wenn nicht die Leidenschaft für die Frauen, entspricht dem Helden Voltaire's, solch' thörichter Wunderthäter und Abenteurer, wie er etwa als Graf Cagliostro die Nococowelt bethören konnte, wird nie eine Nation von ihren Göttern losreißen und um seine Fahnen sammeln, kein Ehrgeiziger endlich mit so eherner

Stirn seine letzten eigennützigen Absichten gestehen, als er Zopir gegenüber. Hippolyte Lucas bemerkt treffend, um Palmire zu gewinnen, hätte er ihr nur den Vers des Koran zu sagen brauchen, der die Ehe zwischen Geschwistern verbietet. Die Handlung hat einen spanisch-romantischen Charakter, sie ist ein Gemisch von Gräueln, Erkennungen und Phantasmagorien, die geheimen Briefe spielen wie immer eine große Rolle, dieselbe, die in Corneille die Orakel und Träume übernehmen. Die Zeichnung Seid's verdient das größte Lob; wie schön und edel schimmert die ursprüngliche Reinheit seiner Seele durch seinen blinden Glaubenseifer und wenn die zauberische Gewalt, die aus Muhamed's Worten und Blicken ihn überwältigt, wider seinen Willen ihm den Dolch in die Hand drückt, beklagen wir seinen Untergang. Als Gegensatz zu dem falschen Profeten tritt Zopir auf, ein Greis mit weißen Haaren, voll Milde und Duldung, ein philosophischer Priester, nicht unähnlich dem „philosophe bienfaisant“, Stanislaus von Polen, der zu Nancy in Lothringen seine Krone vergessen und im Kleinen an der Weltverbesserung arbeitet. So wollte nun einmal dies Jahrhundert die Religion: Liebe für Alle, die Moral erhoben über jedes Dogma, zu ihren Füßen die gestürzten Götter und Heiligen. Darum, so gering auch der Kunstwerth des „Mahomet“ ist, verachtet ihn nicht, er spricht das Losungswort neuer Ahen aus.

Zwei Dinge sind es vornämlich, durch die Voltaire das historische Trauerspiel der Franzosen weitergeführt: er hat den engen Raum, in dem es sich bis zu ihm bewegte, erweitert, ihm einen großen, bedeutenden Hintergrund gegeben, darum mußten auch bei der Aufführung

seiner „Semiramis“ die vornehmen Herren von der Bühne verschwinden, die bis dahin mit ihren Lehnstühlen den größten Theil derselben eingenommen; er hat endlich seine Personen vertieft und statt nichtiger Liebesabenteuer und Palaststreitigkeiten Begebenheiten von gewaltiger, fortwirkender Bedeutung zum Gegenstand seiner Handlungen genommen, so daß ihr durch alle seine Trauerspiele wie den ersten Trompetenstoß, mit dem der Muezzin von der Spitze der Minarets zum Morgengebete ruft, das „vive la liberté!“ erklingen hört — einen Ruf, mit dem seine freie und muthige Seele eine noch von vielen Nebeln bedeckte, blutige und doch heilige Sonne begrüßte, die Revolution.

Denn „in fast allen meinen Schriften werdet ihr diese Liebe zur Menschheit finden, welche der erste Charakterzug eines denkenden Wesens sein muß“, sie ist der goldene Faden, der zwei so verschiedene Glaubensbekenntnisse, wie „Mahomet“ und „Zaire“ vereint. Wie heftig Voltaire auch das Mittelalter bekämpfen mochte, es gab eine geheime Wahlverwandtschaft zwischen ihnen beiden. Jene ritterlichen Helden vertheidigten die verfolgte Unschuld wie er. Als er Galas' Ungedenken rettete, glich er da nicht ganz dem hochherzigen Tancred, der seinen Handschuh für Amenaïden's Unschuld dem stolzen Orbassan zu Füßen wirft? Sein großmüthiges Herz, das so oft die Fehler seines Verstandes wieder gut machte, wußte die Aufopferung und Hingebung der Kreuzritter nachzuempfinden. Das „alte romantische Land“ besaß für ihn einen mächtigen Zauber, der seine Phantasie berauschte und den Spott seines Mundes verlöschte. Aus dieser Magie entspringen seine schönsten Schöpfungen. Mit ihnen eröffnet

er in der französischen dramatischen Kunst ein neues Reich, das Mittelalter und das Ritterthum. Sonst hatte Cam-pistron sein Trauerspiel vom Don Carlos nur im griechischen Gewande, La Fosse seine venetianische Verschwörung nur auf römischem Forum darzustellen gewagt, Voltaire errichtet die Schranken zu einem Gottesgerichtskampf auf der Bühne. „Zaire“ 1732, „Adelaïde du Guesclin“ 1734, „Azire“ 1736, „Tancred“ 1760 sind die Perlen seiner Dichtung, sie haben den Schwung eines Adlers und tönen zugleich das Verchenlied der Freiheit und Menschlichkeit dem Morgenroth entgegen.

„Adelaïde du Guesclin“ ist das schwächste dieser romantischen Schauspiele, das in einer späteren Umarbeitung als „Herzog von Foix“ noch an Wärme und Kraft verloren. Die Liebe zweier Brüder zu demselben Mädchen, in denselben blindwüthigen Wallungen der Leidenschaft, entbehrt zu sehr der Wandlung und streift zu nahe an das Eintönige. Zarter, duftiger erscheint die „grausame Liebe“ in „Zaire“. Dem Drama fehlt das glühende, orientalische Colorit, der dunkle Glanz, in dem Drossman leuchtend und schrecklich zugleich vor uns hinschreiten sollte, wie Othello mit dem Schwert an Desdemona's Lager tretend. Zaire selbst ist keine Rose von Saron, ihre Liebe hat etwas von dem bleichen Glanz nordischer Sterne. Im Harem, in phantastischen Umgebungen erzogen, großgeworden unter Palmenrauschen und an der heiligen Welle des Jordan's, sollte sie diesen beraushenden Duft getrunken haben und ihre Seele von diesem Strom des Lichtes durchleuchtet sein. Aber sie ist, wie ich schon bemerkte, nach Alalidens Vorbild entworfen, nur zwischen größere Pflichten, in tiefere Herzenskämpfe gedrängt. Der

Ausbruch dieses Konflikts der Liebe und des Glaubens hat im zweiten Akt eine ergreifende Schilderung erhalten. Von unvergleichlicher Höhe sind die christlichen Ritter Herestan, Chatillon, Rufignan: so muthig, glaubensfreudig starben bei Tiberias die Templer, um das Kreuz sich drängend, sagt ein arabischer Chronist, wie die Schmetterlinge um das Licht flattern. Ernste, erzgeschiente Gestalten, die Hände festgefaltet um das Kreuz, wie wir sie noch auf alten Grabdenkmalen in Stein ausgehauen sehen. Die Größe, die tragische Nübrung dieses Aufzugs erreichen die letzten nicht mehr, Voltaire scheidert fast immer an der Klippe des vierten Akts. Schlecht stimmt der falsch verstandene Brief Herestan's an Zaïre zu der rein innerlichen Entwicklung der Gestalten, niemals kann endlich die rasche That Drosman's mit der Othello's verglichen werden — das hieße neben einem flammenden Scheiterhaufen eine auflackernde Kerze halten. Drosman's Eifersucht ahmt die Sprünge eines gefesselten Tigers nach, sie ist nicht der Tiger der Wüste und hat wiederum nicht jene Liebesergriffenheit, die in den Worten verhaucht: „Die Sache will's, mein Herz, die Sache will's!“

Ein Mißverständnis schürzt in gleicher Weise den Knoten des „Tancred“. Den Brief, den Amenaïde ihm geschrieben, halten nicht allein die sicilischen Ritter, hält auch der Geliebte an den Maurenfürsten Solamir gerichtet. Wie jene sie des Verraths, beschuldigt er sie der Treulosigkeit. Ungeduldig verlangt man die Lösung dieser letzten Irrung und ist unzufrieden, daß Tancred aus Irrthum den Tod sucht und findet. Der Ausgang gehört mehr dem Epos, als dem Trauerspiele an. Dies einmal beiseite, ist „Tancred“ die schönste Blüte in dem Kranze

Voltaire's. Nie hat er farbiger gemalt, niemals edlere Gefühle erweckt. Hier athmet Alles Heldenmuth und Großherzigkeit. Der Klang keiner kriegerischen Trompete konnte mächtiger zur Schlacht und zum Schutz der Unschuld rufen, als Tancred's Wort. Wahrlich, auch in diesem siebenundsechszigjährigen Greise lohte eine heilige Flamme des Heroismus als unverflegliches Feuer. Er kannte, wie sein Held, die Verläumdung bei den Republikanern, wie am Hofe der Könige, zu Versailles und Sanssouci, wie in der Nähe Genfs; auch er hatte, im Unglück großgeworden, sein eigenes Werk, von Reich zu Reich seinen Muth getragen, auch er durfte sagen:

„Bewahrt den Wahlspruch, theuer meinem Herzen,
Aufrecht in Schlachten hielt er meinen Muth,
Er lenkte meinen Schritt und ist mein Hoffen,
Geheiligt sind die Worte: Lieb' und Ehre!“

Solchen Mannes würdig ist Orbassan als Gegner, Amenaïde als Idol des Herzens. Trotz seines Eigennuzes bewahrt Orbassan ein stolzes Herz voll Ritterlichkeit und Begeisterung. Ohne ihn zu lieben, achten wir ihn und beugen uns seinem Muth. Wenn er dem angeklagten Mädchen seinen Arm zum Schirm anträgt, überfliegt seine rauhe Heldengestalt ein Schimmer der Liebe. Es ist, als ob er sein Visir aufschlüge und sie zum letzten male die Sprache seiner Seele in seinem Antlitz lesen ließe. Aber seinem männlichen Stolze tritt Amenaïden's edle Weiblichkeit gleich entschlossen und in sich gefest gegenüber. Sie ist die lieblichste und reinste Frauengestalt des Dichters. Die Liebe Julia's vermochte er nicht nachzuempfinden, aber er hatte ein Auge für den Adel des Weibes. Im schwächsten Ausklang hatte auch ihn jene Harmonie

gerührt, welche die griechischen Künstler um die jungfräulichen Gestalten der Artemis und der Hebe gebreitet. So steht sie da, mit nachflatterndem Schleier, thränenüberströmt und sich doch stolz zusammennehmend:

„So unbefiegt sein Arm, so stolz mein Herz —
In Allem ist dies Herz so groß wie sein's!“

und zerschlägt die Nococowelt:

„An diesem Tag des Unrechts und des Schreckens
Folg' ich nur dem Befehle meines Herzens!“

hinüber und herüber: „vive la liberté!“

Und dieser Ruf wird auch „Alzire“ beschließen, feierlich, grandios, wie das Geläut unzähliger Kirchenglocken. Die Composition der „Alzire“ ist die vollendetste Voltaire's. Die Handlung schreitet rasch, lebendig, ohne künstliche Triebfedern fort. Schlegel hat Recht, wenn er in den Charakteren etwas Symbolisches findet. Wunderbar getroffen in Gesinnung und Ausdruck ist in Don Gusman das Wesen der spanischen Conquistadoren, der starre, ceremonielle Ernst, ihre unwiderstehliche Tapferkeit, Grausamkeit und Habsucht, Alles in den dunklen und doch brennenden Tinten, die uns Bernal Diaz del Castillo und Herrera in ihren Schilderungen bewahrt. So düster, verschlossen, immer in schwarzen Sammet gekleidet Don Gusman erscheint, in gleich fesselnder Natürlichkeit offenbaren Zamor, der Inca, und Alzire die Tugenden und die unbezähmbaren Leidenschaften der Wilden. Der tragische Kampf dieser Gestalten spiegelt die ganze Eroberung Amerika's wieder und schön hat der Dichter in seinem Ausgang die Nothwendigkeit des endlichen Siegs

der Europäer gezeigt. „Erkenne,“ sagt Gusman, auf den Tod verwundet, zu Zamor:

„Erkenne unsrer Götter Unterschied.
Denn Rach' und Mord befohlen Dir die Deinen,
Der meine heißt mich, wo dein Schwert mich traf,
Dich zu beklagen und Dir zu verzeihen.“

Für diesen Glauben, daß die Zukunft der Freiheit und der Menschlichkeit gehöre, hat Voltaire gestritten, sie noch mit sterbender Lippe bekennd, ist er gestorben — war es nicht derselbe ideale Traum, für den jener heiligste und entsagendste Mensch, den er so wenig verstehen wollte, nach Golgatha hinauf sein Kreuz trug? Darum, was er auch gesündigt, sein Wappenschild soll nicht von den Händen der Priester und Tyrannen herabgerissen und in den Staub geschleift werden, sondern wie das Lancred's in dem Kreis edelster Namen hängen bleiben.

Die Dichter der Freiheitskriege.

Das Schicksal der deutschen Literatur ist es gewesen, sich aus großen politischen Bewegungen heraus zu entwickeln; die Reformation, der dreißigjährige Krieg, die Schlachten Friedrich's II., die Revolution sind Jedem erkennbare Zeichen nicht nur unseres staatlichen sondern auch unseres geistigen Bildungsganges.

Vielsäch bewegte Zeiten und Zustände wirken freilich anregend auf die Kunstschöpfungen jedes Volkes, nicht immer aber schaffen diese Zustände aus ihrer innersten Wesenheit heraus neue Formen der Poesie, zum Theil eine neue Sprache. Frankreich ist durch die Revolution tiefer erschüttert worden, als Deutschland, es hat in ihr und durch sie, was schon jetzt als schlimmste Folge immer deutlicher hervortritt, die Möglichkeit einer geschichtlichen Entwicklung so ganz verloren daß es trotz allen Ruhmes wie das kaiserliche Rom nur ein Spiel der Tyrannen und Prätorianer, des Volks im Waffenrock, das Napoleon I. geschaffen, sein kann. Vergebens aber sucht man in der Literatur nach den Spuren eines so gewaltigen Umschwungs. Was unterscheidet Chénier z. B. so durchaus von Jean Baptiste Rousseau, dem Odendichter, Delavigne's Dramen von denen Voltaire's? Ein Punkt

freilich — der Einfluß, den die fremden, die germanischen Literaturen auf die französische gewonnen haben. Wie viel würde von Lamartine's „Betrachtungen“ und „Harmonieen,“ deren zarte und weiche Form ich gern bewundere, ihrem Gedankeninhalt nach ohne Byron bleiben? Was ist die französische Romantik mehr als ein Pfropfreis der unserigen? Jahre lang hat Friedrich Schlegel für sie in Paris gearbeitet, gewirkt, August Schlegel Frau von Staël mit diesen Anschauungen und Gedanken großgenährt.

Die deutsche Literatur dagegen bewahrt sichtbar die „Spuren des Löwen,“ Luther's Bibelübersetzung, das Lied der Landsknechte, die Lustspiele des Hans Sachs finden ihr Verständniß allein in der Reformation und scheiden sich zugleich auf das Bestimmteste von den Formen der mittelalterlichen Poesie. Nichts kann die Flucht des deutschen Volks aus dem staatlichen in das engbeschränkte, rein individuelle häusliche Leben nach dem verwüstenden dreißigjährigen Kriege besser bezeichnen als die Gedichte von Opitz, das seinem Grundstoff und seiner Darstellung nach gelehrte Drama von Gryphius, die Stiftung so vieler Akademien und Dichterverbindungen. Eine ähnliche Erscheinung bietet Italien im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts; der Verfall und Untergang des politischen Daseins treibt auch hier die Menschen aus großen in kleine Kreise, von den Studien Machiavelli's zu Virgil's Eklogen, zu Hirtendramen und Opern. Nur war in Deutschland nicht wie in Italien Alles dem einen Princip gewichen, es hatte sich der Protestantismus gegen den Katholicismus, die Selbständigkeit der Fürsten gegen den Kaiser behauptet. Darum gab es hier noch ein

Streben, Ringen, Kämpfen, nicht nur wie in Italien literarische Fehden um eine Canzone, Zwistigkeiten von Jesuiten und Dominikanern, sondern durchgreifende, unlösbare Gegensätze zwischen Brandenburg und Oesterreich, den beiden hier nicht nur äußerlich, sondern tiefinnerlich in Jedes Brust sich entgegenstehenden Religionsauffassungen. Diese vielfachen Interessen, eine Zersplitterung, wie sie vielleicht nur noch das untergehende Griechenland gekannt, ließen uns dulden, daß uns der Elsaß und Straßburg genommen, die Pfalz verbrannt und die Kaisergräber zu Speyer verwüstet wurden, aber andererseits verdanken wir ihnen die Demüthigung Schwedens und Polens, die Eroberung Ungarns; ganz wären wir auch in der trübsten Zeit nicht von den Göttern und der Tugend verlassen. Es entbehrte die Poesie, so sehr sie auch in Künstelei, in fremden, nur aufgenommenen nicht wahrhaft empfundenen Stoffen unterzugehen drohte und dann in Italien auch wirklich unterging, nicht jeder nationalen Anregung, sie konnte die Schlacht von Fehrbellin, die Türken Siege des „edlen Ritters“ feiern; aus diesem lebendigen Volksbewußtsein entsprang die für jene Zeit und in einzelnen Strophen noch für uns bewunderungswürdige Ode Christian Günther's über den Frieden von Passarowitz. Bergraben und verschüttet unter vielen Niederlagen und mancher Schmach, aber doch des Auferstehungsrufes gewärtig, erwartete dies Gefühl der Nationalität nur die Schlachten von Rossbach und Leuthen, um sich in ungeahnter Kraft zu erheben und mit dem politischen Selbstgefühl auch ein künstlerisches zu gewinnen. Lessing und Kant sind nicht von Friedrich II. zu trennen, sie vollziehen seine Mission im Reich des

Gedankens. Die „hamburgische Dramaturgie“ ist ihrem Erfolg, Inhalt und Ausdruck nach wohlverwandt mit dem Treffen von Rosbach, einen Zug der mathematischen Strenge, welche die Schlachtordnung von Leuthen auszeichnet, einen Hauch jener männlichen, puritanischen Frömmigkeit, mit der das siegreiche Heer bei den Wachtfeuern sein: „Nun danket Alle Gott!“ anstimmt, trägt auch die Philosophie Kant's.

Damit aber tritt der Gegensatz und die Trennung des als „schön“ und „wahr“ Erkannten von dem spezifisch Nationalen ein. Die Kunst, welche plötzlich die Macht ihrer Schwingen fühlt, will nun Alle ihrem Ideal entgegenführen; sie löst zunächst den Künstler und mit ihm dann seine Umgebung, die Nachstrebenden, von der Beschränktheit des unerträglich gewordenen Alltagslebens, der drückenden Sitte und Gewohnheit los, sie verweist ihn an sein Ich, sein Genügen; „erlaubt ist, was gefällt,“ oder besser noch, was der Genius will. Gleichviel, wo er dann und wie er endet, im Wahnsinn wie Venz, im Selbstmord wie Werther, oder ob er wie Goethe die Höhe des Olymps erreicht. Am sichtbarsten wird dies Verjäherte und Spießbürgerliche der deutschen Zustände, wenn sie der Genius, Schiller etwa, mit den glänzenden Traumbildern Rousseau's und seiner eigenen Phantasie vergleicht und den Maßstab des „Schönen“ an die Wirklichkeit legt. Die Losfagung des Einzelnen von der Nationalität geschieht um so häufiger, je größer bei der wachsenden Bildung die Nothwendigkeit der Freiheit und die Unmöglichkeit, sie für Alle zu erringen, sich darthut. Die „schönen Seelen“ indeß, die mit „genialischer Willkür“ sich selber frei gemacht, leben nicht mehr auf be-

stimmten Boden, sie bauen sich eine Vogelftadt, wie die beiden unzufriedenen athenischen Bürger des Aristophanes, sie schreiben mit dem Grafen Gotter zu Molsdorf in goldenen Buchstaben über die Pforte ihrer Schlösser: „vive la joie!“ Hatte nicht schon Sokrates gesagt, er sei ein Bürger der Welt, und predigt nicht zu Paris, an der Schranke des Nationalconvents, Anacharsis Cloots die Verbrüderung des „Menschengeschlechts?“ Der Eindruck, den wir Alle im Ausgang des Februar 1848 bei der Nachricht der Pariser Erhebung empfanden, hundertfach zu einem Erdbeben und Gewitter ohne Gleichen verstärkt, mußten die Besten in Deutschland von dem Sturm der Bastille empfangen. König Friedrich II. hatte fernhin nach Amerika an Washington einen Degen geschenkt, mit der Inschrift: „Der älteste Feldherr dem größten“ — und jetzt, wo in sichtbarster und greiflichster Nähe sich eine viel mächtigere Bewegung, ein Aufschwung zu jener ja auch von ihnen herbeigesehnten Freiheit vollzog, sollten die „genialischen“ Menschen an der Scholle kleben bleiben, wohl gar mit den Fürsten in den Krieg gegen Frankreich ziehen? Im Gegentheil, Klopstock hat die „anbrechende Morgenröthe der Freiheit“ besungen, Schiller vom Convent die Ehrenrechte eines französischen Bürgers erhalten.

Scenen und Blutgerichte freilich, wie der 10. August 1792, die Septembermorde, die Hinrichtung Ludwig's XVI., der Girondisten, waren dem deutschen Wesen naturgemäß zu entgegengesetzt, um nicht selbst die heißigste Begeisterung abzukühlen, bald aber entflammte sie wieder der Kriegsrühm der Franzosen, das aufgehende Gestirn des jungen Generals Bonaparte, der damals im Beginn

seiner Laufbahn Alexander und Scipio zugleich zu sein schien. Das Geschick dieses Mannes ist oft mit dem Cäsar's verglichen worden, nur nimmt es, was die Werthschätzung der Zeitgenossen betrifft, genau den umgekehrten Verlauf. Cäsar wächst von einem gering geschätzten, oft gescholtenen und verspotteten römischen Stuker zu dem ersten und einzigen Kaiser der Welt auf, die er nicht weniger durch seine Waffen, als durch die Großmuth und den Adel seines Charakters bezwingt, er sieht an den Iden des März nur die Dolche der Verschwörer gegen sich, freilich der „letzten,“ aber eben darum zu zählenden Römer; Napoleon begegnet schon als Consul der Höllemaschine und wird durch sein Glück wie durch die Anerkennung Aller gerettet, 1813 hat er, seine Kriegsbanden ausgenommen, in ganz Europa nicht einen Freund. Einstimmig klagen ihn Alle des Verraths, der Tyrannei an, nicht uns Deutschen allein, auch den Besten der Franzosen ist er „der Corse,“ der moderne Attila. Diese Erkenntniß ist nicht gleich gekommen; kaum ward einem großen Menschen von seinen Zeitgenossen so viel wie ihm verziehen — der Kartätschenhagel, den er über Paris ausgeschüttet, Verschwörungen und gebrochene Eide, der Mord des Herzogs von Enghien — sein Kriegsmantel bedeckte alle diese Flecken; wie ihm selber schien jedes Gefühl des Rechts und Wahren auch den Andern verloren gegangen zu sein in seinem Kanonendonner, vor seinen Sonnen von Marengo und Austerlitz. Gewiß übt der Erfolg eine bezaubernde Gewalt, der die Masse sich schwer entziehen wird, da er ihr als Gottesgericht gilt; aber daß bis zur Schlacht von Zena sich nicht eine feste Meinung über ihn gebildet, daß er bis dahin als Volksbefreier

und Erlöser auftreten konnte, beweist doch wohl zur Genüge das Verschwinden jedes nationalen und moralischen Ehrgefühls in einer Generation, welche dabei die schönsten Blüthen unserer Dichtkunst erhielt und genoß.

Die Ursachen dieses politischen Verfalls liegen jetzt Jedem klar vor, unsere Pflicht wird es sein, sie nie wieder aufkeimen zu lassen. Damals aber ist der Baseler Friede, welcher die Neutralität Norddeutschlands sicherte, durchaus nicht von der öffentlichen Meinung getadelt worden, vielmehr fand man darin zu eigener Freude die Anerkennung der französischen Republik, ein halbes Bündniß Preußens und der „Freiheit.“ Die zehn Friedensjahre bis 1805 haben dann im Norden bei dem fast gänzlichen Verstummen der politischen Debatte alle Kräfte der Nation für die geistige Kultur ausschließlich in Anspruch genommen; was Hegel von sich selbst gesteht, daß er während der Schlacht bei Jena in aller Ruhe und Sammlung des Geistes dort seine „Phänomenologie“ vollendet habe, bezeichnet treffend die Stimmung der Gebildeten. Je näher auch das Unwetter tobte, sogar ein Dichter, der vielleicht am tiefsten das deutsche Herz zu rühren wußte, am besten deutsches Wesen verstand, Schiller, ahnte seinen Ausbruch nicht. Denn noch stand der deutsche Stamm, in dem eine eben erst vergangene glorreiche Zeit ein allgemeines hochmüthiges Selbstgefühl entzündet hatte, ungebrochen und als Schirmherr der kleinen Staaten um ihn da. Erst mit seiner Vernichtung erhebt sich, diesmal ein wahrhaftiger Phönix aus eigener Asche, der Gedanke eines einigen freien Deutschlands. Und in diesem Gedanken reichten sich die literarische wie die politische Bewegung die Hände.

Die romantische Schule ist der erste Schritt der Poesie von dem klassischen Ideal zur Nationalität zurück, der — in wie weit gelungene oder mißlungene, gilt zunächst gleich — kühne Versuch, die Vergangenheit, das Mittelalter der deutschen Geschichte zu ergründen und als Stoff neuer poetischer Darstellungen zu verwenden. „Kühn,“ sagte ich — denn bis dahin hatte kein Volk „aus falschem Regelzwange“ diese Einkehr in sein Leben und geheimstes Sinnen gewagt. Goethe und Schiller haben auch zuerst diese Pforte geöffnet und diese Gestalten heraufbeschworen, nur fehlte ihren Schöpfungen das Wunderliche, Heimliche, die ironischen Spiele des Zufalls, worin damals die Kritiker der Schule, die beiden Schlegel, das Wesen der „Romantik“ sahen. Ein Wort von Novalis bestimmt den Gegensatz, der zwischen diesen Anschauungen und dem „Göß von Berlichingen“ oder „Wilhelm Tell“ herrscht, tief und in anmuthiger Form; einst, sagt er, wird eine Zeit kommen,

„Wo man in Märchen und Gedichten
Erkennt die ewigen Weltgeschichten.“

Die Aufgabe des Dichters ist es nun nicht mehr, das einzelne, sagenumhüllte Faktum zu einer wenigstens im Bereich des Schönen unzweifelhaften Gewißheit zu verklären, wie die Geschichte der Jeanne d'Arc in der „Jungfrau von Orleans,“ sondern in das bestimmte Geschehene, das Mythische, Allegorische, Vieldeutige zu verflechten; Novalis' „Heinrich von Ofterdingen,“ Kleist's „Räthchen von Heilbronn“ und „Prinz von Homburg,“ alle Dramen Achim von Arnim's sind Zeugnisse dafür — Anschauungen, die vom ästhetischen Standpunkt längst und gründlich widerlegt sind, in jenen Tagen aber der Poesie

und dem nationalen Gefühl einen nie genug zu rühmenden Aufschwung gaben. Denn mit jenen „Mährchen und Gedichten“ erwachte die Theilnahme für die Großthaten des Volkes, an Kaiser und Reich, für die Blüthe und die Kunst der Städte. Dinge und Erinnerungen, die in der Aufklärung des Jahrhunderts als vergessen und verjährt gleichsam aus dem Gedächtniß gestrichen waren, zeigten jetzt die lebendigen Wurzeln ihrer Kraft. Zur Wiederherstellung der Marienburg steuert ganz Preußen, Adel und Gemeinden in gleichem Wettstreit; die verstaubten Bilder Dürer's und seiner Vorgänger werden wieder die Freude der Kunstsinigen, wie aus dem Dunkel taucht der Münster von Straßburg, der Dom zu Köln wieder auf. Die Auferstehungsepöche des Alterthums, die Italien unter Lorenzo und Leo X., den beiden Medici, erlebt hatte, Deutschland erlebt sie jetzt für seine mittelalterliche Geschichte, und hat sie bei uns nicht zu jenen glänzenden künstlerischen Resultaten geführt, wie auf jenem einzig dafür geschaffenen Boden, so bereitete sie wenigstens, was fast so viel gilt als Rafael's Bilder und Ariosto's Lied, unsere Befreiung und den Gedanken eines einigen Deutschlands vor.

Unter den „Ideologen,“ welche Napoleon bekämpften, stehen die Romantiker, manche sehr gegen ihren Willen, in der ersten Reihe. Das Spiel der Ironie, sie erfahren es an sich selbst. Sie eilen wohl wie Friedrich Schlegel nach Paris, den neuen Augustus und das neue Rom zu bewundern, denken wie Helmina von Chézy an ein episches Gedicht, das seine Thaten feiern, und lassen dem ersten Consul durch gute Freunde halblaute Kunde davon werden, haben für den Raub unzähliger Kunst-

werke dieselben Entschuldigungen, die 1815 Delavigne in akademische Verse bringen wird: daß es besser sei, sie alle an einem Ort, im Louvre, vereinigt und geschüßt, als in elenden Schlössern und Kirchen zerstreut und verkommen zu sehen — und schließlich keimt aus dieser Saat die Erndte des deutschen Krieges.

Der Charakter des Mittelalters ist ein germanischer; wo man es immer berührt, begegnet man deutscher Sitte. Und zunächst, da die Gewalt der Fremdherrschaft noch nicht zu brechen ist, faßt sich das Volk in diesen Erinnerungen zusammen, sucht und findet in ihnen Stärkung und Trost. Das Andenken an Hermann, die Schlacht im Teutoburger Walde erscheint als Leitstern in dieser Sturmnacht der Unterdrückung. Nie ist Machiavelli's Wort, daß man mit Löwenstärke die List des Fuchses verbinden und den Eid brechen müsse, wenn es der Vortheil erheische, einstimmiger gebilligt worden, als damals in Deutschland. Wie gut wissen Kleist's Hermann und Thusnelda die Römer zu täuschen, wie oft zerreißt die leichte Umhüllung und läßt uns in Varus' Römern Franzosen erkennen. Ist der eitle, von Wohlgerüchen duftende römische Ritter mit frisirtem Haupt, der um Thusnelda's Liebe zu werben wagt, nicht ein leichtfertiger französischer Offizier, um deutsche Frauen buhlend? Hat es nicht eine ganz eigene symbolische Bedeutung, wenn sie ihn in der Umarmung einer Bäarin sterben läßt? In diesem Hinblick auf die alte Zeit erkennt man den Verfall der eigenen; um frei zu werden, muß man sich selbst zuerst von allen Glittern und Eitelkeiten des Fremdländischen befreien, eine Einkehr in sich halten. Der Staat wie der Einzelne beginnt eine zweite, eine spartanische

Erziehung. Was Stein und Scharnhorst Allen sichtbar für Preußens Verfassung und Heer gethan, namenlose Männer, namenlose Frauen haben dieselbe Wiedergeburt im Innern des Hauses vollführt. Die Hingabe an die rein ästhetischen Interessen habe den Untergang des Vaterlandes verschuldet, das Eisen, nicht das Wort mache frei, hieß es überall. Mehr müsse in der Gesammtheit die gleiche spartanische Zucht, als die Willkür des Genius gelten. Der römische Grundsatz, daß Alle brav seien und Niemand besonders hervorrage, hat auch hier den hellenischen Idealismus vollständig überwunden und sich in mehr als dreißig Schlachten gegen den größten Feldherrn, dem doch, selbst mit patriotischem Blick gemessen, nur Führer zweiten Ranges gegenüber standen, siegreich bewährt. Den Freiheitskriegen fehlt darum nicht Größe und Erhabenheit, aber wohl der poetische, phantasievolle Schwung in dem Kampf der Griechen gegen die Perser, die wilde originale Poesie der ersten Revolutionskämpfe; Alles ist innerlicher, gedrungener, bewußter und geweihter. Das Harte und Eiserne der Bewegung mag, verbunden mit seiner Abneigung gegen werdende Zustände, Goethe von ihr fern gehalten haben; Männer wie Stein und Arndt gehörten nicht für ihn, er nicht für sie. Seinen gänzlichen Mangel an historischer Erkenntniß, sein Mißverstehen der Bewegung, seinen Unmuth darüber offenbart sein Gespräch mit Luc: „Ist denn jede Bewegung eine Erhebung? Erhebt sich, wer gewaltsam aufgestöbert wird? Wir sprechen nicht von den Tausenden gebildeter Jünglinge und Männer, wir sprechen von der Menge, von den Millionen. Und was ist denn errungen oder gewonnen worden? Sie sagen: die Freiheit; vielleicht aber

würden wir es richtiger Befreiung nennen, nämlich Befreiung nicht vom Joche der Fremden, sondern von einem fremden Joch. Es ist wahr, Franzosen sehe ich nicht mehr und nicht mehr Italiener, dafür aber sehe ich Kosacken, Baschkiren —". Zu unserm Glücke brauchen solche Aeußerungen nicht mehr bekämpft, das Schiefe in ihnen dargelegt zu werden. Es giebt nichts Wunderlicheres als den letzten Vorwurf, den auch Platen wiederholt, als hätten wir Preußen und Norddeutsche ohne das russische Heer, das noch dazu von Deutschen commandirt wurde, den Krieg gegen Napoleon führen sollen. Welch' politische Verblendung, einen Krieg im Herzen Europa's ohne die Betheiligung der ganzen Welt für oder wider selbst im Traum für möglich zu halten! Wahrlich, gegen diese olympische Kälte der Betrachtung ist es gut, an das warme und ergreifende Wort Chamisso's zu erinnern, der, Franzose von Geburt, Deutscher im Gemüth, in jenem Februar 1813 mit zornigem Schmerz ausrief: „Für Alle hat die Zeit Schwerter, nur für mich Keins, nur für mich!“

Nein, ohne Poesie und edelste Begeisterung waren diese Tage nicht und sie brauchten zu ihrem Preise in Goethe's Festspiel „des Epimenides Erwachen“ weder des antiken Cothurn noch überhaupt der Allegorie. Nicht zu den reichsten und schönsten gehören die Blüthen, die sie brachten, unvergänglich sind sie bei alledem, und da soll es mit Recht beklagt werden, daß uns der Tod Heinrich von Kleist entriß, ehe er, wie Aeschylos bei Salamis, auf dem Feld von Möckern kämpfend einen neuen Sturz des Ferges sah und besingen konnte. Die Schlichtheit der Gesinnung, das Spartanische waltet in den Käm-

pfern, wie in den Dichtern vor, bei Einem und dem Andern verbindet sich damit eine zartere, romantische Färbung; es ist das Lied der gen Himmel fliegenden oder der im letzten Sonnenstrahl sich wieder zur Erde senkenden Lerche, aber immer ein Lirchcnlied, in dem die alten Klänge der Reformation wieder auferstehen. Die „Welschen“ haben sich wiederum gegen uns erhoben; nicht nur in den Ermahnungen spanischer Mönche, auch bei uns verwandelt sich Napoleon in den „Antichrist,“ den „Herrn dieser Welt“ mit allen Listen und jedem Trug. So ist es ein gerechter, ein Gotteskrieg, den wir schlagen — „der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte;“ von ihm kömmt uns Stärke und Sieg, sein Strafgericht hat über den Kaiser Moskau's Brand, den russischen Winter verhängt. Darum tönt neben dem Trompetengeschmetter auch der Klang der Orgel in diesen Liedern. Gottesfurcht und Tapferkeit machen erst vereint den Mann zum Helden. Nicht für Ruhm und Welt-eroberung, er streitet für das Vaterland und die Freiheit, kein Soldat um Lohn, sondern vom Haupt bis zur Sohle ein Ritter, während die Unschuld und das Recht. Ein eigener Ernst, eine Keuschheit der Empfindung liegt über dem Allen, die keinen Scherz wie in den „Kriegsliedern eines preußischen Grenadiers“ aus dem siebenjährigen Kriege duldet, keinen boshaften, wenn auch noch so treffenden Witz, wie etwa in Béranger's politischen Gedichten, Ausdruck gewinnen läßt. Nicht oberflächlich, innerlich hat die deutsche Nation mit den Franzosen gebrochen; jeder Mann, der aus ihren Reihen auf das Schlachtfeld tritt, fühlt sich als ein Geweihter, etwa wie jener Decius Mus, der, sein Leben den unterirdischen

Göttern gelobend, in die Schaaren der Samniter springt. Wenn man mehrere dieser Gedichte nacheinander liest, wird man, so gering oft der poetische Werth des einzelnen ist, von der allgewaltigen Uebereinstimmung der Gesinnung, von diesen stählernen, unbeugsamen Worten zur Bewunderung hingerissen, denn die Phrase, die unsere spätere liberale Poesie so sehr entstellt und in Unbestimmtheiten und Seifenblasen auflöst, hat hier keinen Raum, ein und ein anderes mal findet sie sich zwar in den Gedichten Körner's, aber doch immer auf ein greifbares Ziel deutend, ein Ziel, nach dem Alle trachten, in einem Ausbruch des Gefühls, das Alle theilen.

Indeß dieser allgemeine Ton der Dichtung wechselt bald schärfer, bald schwächer in der verschiedenen Individualität der Dichter. Nicht Einer, Viele haben an diesem Ruhmestempel gebaut und dem Theil, den sie schufen, auch das Zeichen ihres Genius aufgedrückt. Kaum giebt es einen Dichter der Zeit, der ihr nicht ein Lied gewidmet; wenn man aber in bestimmter Umgrenzung von den Dichtern der Freiheitskriege redet, so bildet sich diese Gruppe in Ernst Moriz Arndt, Max von Schenkendorf, Theodor Körner, August von Stägemann und Friedrich Rückert. Wesentlich ist die Dichtung der vier Erstgenannten im Krieg beschlossen, sie haben ihn mit geschlagen, wie sie ihn mit entflammt; welsch' Urtheil auch über sie gefällt werden mag, Menschen, denen der heroische Zug und das Heldenhafte nicht abzusprechen ist.

Will man die ganze Bewegung auf ihren ersten und reinsten Ausdruck zurückgebracht sehen, so betrachte man die Gedichte Arndt's. Ihnen vor allen mangelt der Reiz einer schönen Form, der harmonische Gleichklang, in ihnen

athmet Ernst, Strenge; das Wort des Horaz: „den unerschrockenen und des Guten sich bewußten Mann erschreckt der Einsturz des Himmels nicht,“ erfüllt sich an ihnen. So mag Thyrtäus vor den Spartanern gesungen haben. Nur zwei Saiten hat der Sänger auf seine Leier gespannt, die eine klingt von Haß und Schlacht, die andere von deutscher Zucht und Tugend. Erwachsen in Jorn und Grimm gegen Napoleon, auf gefährvollen Wanderungen mit Stein, in Petersburg und Kalisch in der Umgebung Alexander's von diesem einen Gefühl getragen, ihm Alles unterordnend, will er, daß mit ihm das ganze Volk „in jedem Franzmann einen Feind“ sehe, den Krieg bis an's Messer, wie ihn die Tyroler und die Spanier geführt. Eine deutsche, hochstämmige, knorrige Eiche, bis weit über die Mitte des Stammes kahl, ohne Zweige, aber oben eine breite schattige Blätterkrone bildend, mit den goldenen Streiflichtern der Sonne darüber, das ist Arndt's Lied. Er braucht kein Bild, weder die mythologischen Schiller's noch die sentimentalen, den Naturerscheinungen abgelauschten der Romantiker; ihm stellt sich immer das einfache, schneidende Wort zur rechten Zeit ein. Auch darum ein deutsches, spartanisch kurzes Wort, da es die Dinge einmal bei dem richtigen Namen nennt. Knechtschaft ist ihm Knechtschaft, und strahlte sie tausendmal mehr in goldenen Ketten, Schande bleibt Schande, sitzt sie auch bei den Fürsten zur Tafel. Es gemahnt etwas in diesen Liedern an jenen Aufruf von Kalisch, der jeden deutschen Fürsten seiner Krone verlustig erklärte, der nicht gegen Napoleon waffnete — eine Drohung, die leider nicht ausgeführt wurde. Der Gedankenkreis, in dem sich Arndt bewegt, ist darum nicht groß, er leidet eher an einer gewissen Beschränktheit

und Dürftigkeit; der landschaftliche Charakter Norddeutschlands, die Eintönigkeit Rügens, seines Geburtslandes, fällt uns unwillkürlich bei dem Lesen ein. Seine Ideale wandeln, der antiken Toga wie des romantischen Rittermantels entkleidet, einfach und schlicht einher — der deutsche Bürger in ehrenfester Häuslichkeit, am eigenen, freien Herd sitzend, das Schwert und die Büchse an der Wand, neben ihm die „züchtige“ Hausfrau, in deutsches Linnen gekleidet, mit arbeitsamer Hand und stillem sorgenden Gesicht, ohne hellenischen Liebreiz; der deutsche Jüngling, den die Männer mit „heiligstem Gebet“ wehrhaft machen, „daß er Blick in deutschen Schlachten sei;“ über Allen das einige Vaterland, in Allen derselbe Gedanke:

„Ein Land, ein Volk, ein Herz, ein Heer,
Wir wollen Deutsche heißen!“

und endlich alle Hände empor zu dem Gott, „der unsrer Feinde Troß zerblühet, der unsre Kraft uns schön erneut.“ Der Weg zu diesem Ideal führt nur durch eine neue Hermannschlacht, einen „süßen Tag der Rache,“ wo das Eisen der Tapfern sich in „Henkerblut, Franzosenblut“ röthen wird. Selig sind die, welche in solchem Kampfe sterben, wie Scharnhorst; den Helden droben bringen sie Kunde unserer Erhebung, an ihrem Grabe werden sich „Männer nächtlich still verschwören gegen Zug und Vaterlandsverrath,“ wird „der Vater seinen Sohn bewehren.“

Damit schließt sich der Kreislauf des Lebens, den diese Lieder schildern. Sie vertiefen ihn nicht, sie geben ihn nur wieder, unverfälscht, wie ihn die treuen und klugen Augen des Dichters erfasset. In der einfachsten Sprache wenden sie sich an Alle und sind Jedem verständlich. Sie

haben die schwierigste politische Frage unserer Nation in den kürzesten, in jedem Herzen bald freudig, bald schmerz-
lich wiederhallenden Ausdruck gebracht: „Was ist des
Deutschen Vaterland?“ Leidenschaftlicher, glühender ist oft
vom Vaterlande gesungen worden, in Meisterwerken, denen
an poetischem Werth Arndt's Dichtungen freilich nachstehen,
inniger und getreuer nicht; die wenigen fast ausgeblähten
Farben, eine knappe, zusammengepreßte Form, eine raube
Schale, Alles bezeichnet den harten norddeutschen Boden,
dem sie entsprangen. Und in ihm sind sie unvergänglich,
wie die armen rothen Blüthen unserer Gaiden, das Lied
der Lerchen über unseren dürftigen Getreidefeldern. Die
Canzonen Petrarca's und Leopardi's gehören der Welt,
von jedem Volk werden sie verstanden, weil der Dichter
wesentlich über seinem Stoff steht und den Verfall Ita-
liens objektiv als ein Verhängniß betrachtet; Arndt's Lieder
können nur von Deutschen gesungen und genossen werden,
ihnen allein ist jedes Wort ein verständliches Zeichen, ach!
deutscher Hoffnungen, deutscher Schmerzen. Zuweilen aber
saust durch diese schmucklosen Verse der echte Sturm des
Apollo:

„Laß brausen, was nur brausen kann,
In hellen, lichten Flammen!
Ihr Deutschen alle, Mann für Mann,
Füßr's Vaterland zusammen!
Und hebt die Herzen himmelan
Und himmelan die Hände,
Und rufet Alle, Mann für Mann,
Die Knechtschaft hat ein Ende!“

oder in dem prächtigen „Lied vom Feldmarschall Blücher,“
das einem im wildesten Staubwirbel und Kanonendonner

dahinjagenden Reiterheer gleich. Die hundertstimmige Tuba, die Homer seiner Muse wünschte, jedes Wort hat sie hier gefunden.

• Aus diesen dürftigen, kahlen Landschaften zwischen Elbe und Oder versetzen uns die Lieder Schenkendorf's in lieblicher Zauberei an die Ufer des Rheins, in eine bunte, farbige, romantische Welt. Im Norden, zu Tilsit geboren, bringt er „dem geliebten Strome“ jene den Norddeutschen eigene Sehnsucht und Hingabe ungetheilt entgegen. Dazu lebte ihm die Braut in Süddeutschland; mit tausend Fesseln ist er an diese, auch poetisch ihn entzückenden Gegenden gefesselt. Sein Blick reicht darum weiter als der Arndt's, in seinem Wort wohnt eine größere Milde, ein innigerer Wohlklang. „Freiheit, die ich meine“ — der Dichter findet sie am „Sternenzelt,“ in dem „lustigen Wald unter Blüthenträumen,“ im Arm der Geliebten, erst zuletzt „in der harten, steinerbauten Welt“ der Städte, im Wogen der Schlacht. Das romantische Element verbindet sich in Schenkendorf mit dem patriotischen, doch so, daß es als das eigentlich poetische das andere durchdringt und verklärt. Damit tritt eine unverkennbare Schwächung der „eisernen“ Stimmung ein; die Helden Arndt's gehen wie Hermann's Therusker, die Schenkendorf's wie mittelalterliche Ritter, die Farben ihrer Dame am Helm oder um den Brustharnisch, in das Gefecht. Wackere, streitlustige Herren, als kämen sie eben von einem Reichstage Friedrich Barbarossa's, die so gut ihre Lanze zu gebrauchen, wie trefflich im Sängersaal der Wartburg ein Minnelied vorzutragen wissen, echte Edelleute, denen mit dem hohen Bewußtsein ihres eigenen Werths die Anerkennung und Achtung der andern Stände, der guten

und getreuen Städte, des ehrlichen, gottesfürchtigen Bauernstandes, nicht verloren gegangen ist. In diesen Anschauungen bewegt sich Schenkendorf, ist er doch selbst ein ritterlicher Mensch, der trotz seines gelähmten rechten Arms in den Krieg zieht und, unfähig zu kämpfen, ruhig im Kartätschenhagel aushält, ganz wie jener Armand Carrel, der letzte Ritter der Franzosen, mit der Reitgerte in der Hand, auf den Barrikaden der Julitage gestanden. Eine reiche Fülle von Beziehungen und Gedanken eröffnet sich ihm. Arndt hat keinen Sinn für das christlich germanische Mittelalter, die Lehnstreue gegen den Oberherrn, die Huldigung der Damen, die Rangordnung der Stände. Schenkendorfs „Schill, eine Geisterstimme“ aber sagt schon:

„Süße Lehnspflicht, Mannestreue,
 Alter Zeiten sich'res Licht,
 Tauscht' ich nimmer um das Neue,
 Um die welsche Lehre nicht.“

Die welsche Lehre — das ist eben die Revolution, die Vernichtung des Mittelalters. Das vortreffliche, in seinem weisevollen, elegischen Ton unnachahmliche Lied „auf Scharnhorst's Tod“ schließt mit der wunderlichen Strophe:

„Laß uns Deine Blicke scheinen,
 Darfst nicht länger mehr beweinen,
 Schöne Gräfin, seinen Fall!
 Meinen's Alle recht in Treue:
 Schau' Dein Vater lebt auf's Neue
 In des deutschen Liedes Schall.“

Wie gemüthlich, aber wie kleinlich zugleich wirkt dies Zurücktreten von dem großen historischen Standpunkt in das Closet einer „schönen Gräfin!“ In seinem Lob der

„deutschen Städte“ ist bei dieser Gesinnung das Hervorheben der mittelalterlichen gegen die modernen erklärlich; während Augsburg und Nürnberg bekränzt werden, muß sich Wien mit dem etwas kalten Wort begnügen, daß es künftig „die Welschen wie die Türken vermeiden,“ und Berlin, das „entsündigte“ Berlin, mit der Hoffnung, „auf Deutschland zu wirken.“ Die Zukunft, die solche Dichtung sich aufbaut, ist Allen klar — das alte heilige römische Reich, das im Glanz seiner Städte, seiner Fürsten und Bürger strahlt, die alten Sitze seines Ruhmes, das Heidelberger Schloß, die Marienburg, den Dom zu Köln, wieder aufbaut und Straßburg wiedergewinnt.

„Jeder ist dann reich an Ehren,
Reich an Demuth und an Macht,
So nur kann sich recht verkären
Unsers Kaisers heil'ge Pracht.“

Als Schenkendorf 1816 zu Koblenz als preußischer Regierungsrath weilte, mag er selbst die Unmöglichkeit dieses dichterischen Ideals eingesehen und an den wirklichen Zuständen erkannt haben, daß die deutsche Einheit mit einer scheinbar so leichten Flucht in das feste Formenwesen des Mittelalters zurück nicht zu erreichen sei. Seiner Dichtung aber gaben solche Hoffnungen ein farbiges, duftiges Leben und erhoben sie aus der harten Noth, die sie zuerst getweckt, in den Verklärungsschimmer des Schönen. Die reiche Welt der Vergangenheit in ihrer Buntheit und Gestaltensfülle, die ihn umgaukelte, warf ihre Strahlen in seine Lieder; dazu kam sein eigenes sinniges Gefühl, seine musikalische Seele. Er ist ein größerer Poet als Arndt, aber ihm nicht ebenbürtig als Mann. Aeschylos kämpfte bei Salamis den Athenern

voran, Sophokles tanzte um die Trophäen des Sieges am Abend desselben Tages; ähnlich verhalten sich Arndt und Schenkendorf. Die Worte des Ersten haben einen schweren, rhytmischen Fall, sie klingen wie Trompetengeschmetter; die Lieder des Andern gleichen den freudigen, schmerzlichen, aber immer weichen Tönen einer Geige.

Den Jugendbund und den Adel vertreten diese beiden Männer, die Jugend der Freiheitskriege Theodor Körner. In jenen Zeiten hat es nächst Schiller keinen volksbeliebteren Namen gegeben als den seinen. Wie um Schill und später um Sand haben die Mädchen Berlins jahrelang an seinem Todestage schwarze Schleifen im Haar und um den Arm getragen. In ihm lebte, mit ihm starb das Ideal eines „deutschen“ Helden. Was den einzelnen Frauen der edle Friesen, für Nahel der heroische Marwitz war, Theodor Körner war es allen — der Hector des Vaterlandes. Es ist die Jugend, wie sie gleichbegeistert von Fichte's strafenden Reden, „die euch schelten, damit ihr besser werdet,“ wie von Schiller's Pathos in Marquis Posa, Max und Melchthal aus den Hörsälen hinaus auf die Wahlstatt stürmt. Eine hochgebildete, in Idealen befangene, träumerische und doch schwertkundige Jugend, des entflammenden Wortes mächtig, mit dem sie den Ungebildeten, der „Masse,“ die Goethe so sehr verachtete, ihren Schwung mittheilte; die überall, nicht nur unter Bükow's freiwilligen Jägern, sondern unter den Landwehren auf dem Schlachtfeld von Lüzen, in York's Corps vor Wädern, im Blücher'schen Generalstab wiederzufinden ist. Sie vor Allem hat das Volk emporgerissen, das Schönste und Größte geleistet. Wo sie auftritt, ist sie im Bunde mit den Frauen. Man muß die Briefe

der Nabel aus den Tagen von 1813 lesen, um die Macht und Unwiderstehlichkeit der Bewegung zu erkennen. Selbst diese sich so gern allein bespiegelnde „schöne“ Seele verzückt all' ihren ästhetischen, „genialischen“ und „allerliebste frivolen“ Flitterkram und zupft Charpie und möchte Jedem an den Hals fliegen, der eine preussische Uniform trägt. Damals wird die Gräfin Ahlefeldt, die Gattin Bülow's, etwas wie die Jeanne d'Arc der Schaar. Was Wunders, daß die Mädchen und Frauen, von der Prinzessin bis zur Magd hinab, ihr Geschmeide, ihre Brautringe, ihr Haar wie die Karthaginienserinnen opfern? Wenn Einer, so war Theodor Körner zum Sänger dieser Begeisterung bestimmt. Nicht den Genius, kaum einen Hauch dessen, aber wohl die pathetische Form Schiller's besitzt er vollständig; viele Zeilen entlehnt er aus ihm, viele ahmen auf das Glücklichsste den Klang und das reiche Wort des Originals nach. Wenig von den spezifisch romantischen Einflüssen bestimmt, lehnt sich „Leier und Schwert“ bald an die einfachen Volkslieder, bald an den Gang und die Gestaltung der Oden. Für die letzteren („Auf dem Schlachtfeld von Aspern,“ „Aufruf,“ „Bundeslied,“ „Was uns bleibt“) ist das Schiller'sche Muster bis in jede Einzelheit nachweisbar. Mit Vorliebe verwendet der Dichter die klangvollen Worte: „Neonen,“ „Pantheon,“ die Erinnerungen an Hellas, die tönenden Reime „Palmen“ und „Jermalmen,“ die so oft gebrauchten „rauchenden Flammenzeichen“ sind aus „Wilhelm Tell“ entlehnt. Bei diesen Fehlern sich aufhalten, über sie den Kern vergessen wollen, können nur die, welche Körner überhaupt jede poetische Begabung absprechen. Das Rhetorische herrscht freilich bei ihm vor, doch nur so, daß die übermächtige,

jugendlich unreife Empfindung, um sich auszusprechen, nach dem übertriebensten Ausdruck sucht, der auch dann noch, auf die Spitze des Möglichen getrieben, ihr nicht immer genügt. Für die Erhabenheit ihres Willens erscheint der Jugend stets die Sprache zu karg und zu beschränkt. Je Kühner das Bild, ein desto ähnlicheres Symbol ihrer Absicht ist es ihr. Die reine Schönheit fordert den Zusammenklang der Form und des Inhalts, die schwärmerische Begeisterung gefällt sich in dem Bruch zwischen beiden. Dies „Schwärmerische,“ der Aufschwung mit dem Adlerflügel zur Sonne, gleichviel, ob sie erreicht wird, bezeichnet den Ton und giebt zugleich die Erklärung von dem Einfluß der Körner'schen Oden. Sie fanden für eine große That das große Wort, wenn auch durchaus nicht den tiefsten Gedanken. Arndt hatte nur geredet, Körner gesungen in „bacchantischem Wüthen,“ ein Ausdruck, den er selbst einmal von dem Genius gesagt. Seine — und mit ihm die Seele der norddeutschen Jugend athmete in diesen glühenden, trotz ihrer oft gebrochenen Füße stolzen und trockigen Versen, zuweilen scheint der innere Grimm die Worte auf der Zunge zu ersticken und ihr nur ein wildes Aufschreien zu gestatten, dann kehrt Danton's Ruf wieder: „Il faut de l'audace, encore de l'audace et toujours de l'audace!“ — „Drauf, wadres Volk! drauf! ruft die Freiheit, drauf!“ Wer sieht nicht dahinter im Geist das Schlagen an der Kappach, wo Sacken dem Adjudanten Blücher's, der den Befehl zum Einhauen bringt, zuruft: „Antworten Sie dem General: Hurrah!“ — das Treffen von Möckern? Wer faßte sich da nicht heroisch mit dem Dichter zusammen:

„Was kümmern dich die Hügel deiner Leichen? Hoch pflanze da die Freiheitsfahne auf!“

Von höherem Werthe erscheinen mir die eigentlichen Lieder in „Leier und Schwert.“ Schlichte Mannhaftigkeit spricht aus ihnen, sie besitzen den anheimelnden, verlockenden Klang der Volksweisen. „Du Schwert an meiner Linken“ hat, auch wenn es der Dichter nicht am Morgen seines Todestages den Kameraden vorgelesen, eine herzergreifende Innigkeit; nicht inmitten wüster Kriegerbanden, welche die Welt erobernd durchziehen, es konnte nur in einer Schaar freier, jugendlicher Helden entstehen, denen das Eisen „eine Braut“ und die Schlacht etwas Heiliges war. Diese Jugend lebte, liebte und starb, nicht wie Soldaten eines Cäsar oder Napoleon, sondern wie im Epos die einzelnen Helden sterben, alle so werth und tapfer, wie Achill und Patroklos. Und „Leier und Schwert“ hat trotz seines lyrischen Inhalts einen epischen Verlauf. Es stellt das Kriegsleben des Sängers dar — daheim die Eltern, die Braut, er aber, dem höheren Drange folgend, reißt sich los von ihnen, er wird zu Hagan in der Kirche mit dem Freicorps „feierlich“ zum heiligen Kriege „eingesegnet.“ Nun ist er bald im Kreise der Genossen, unter dem Zelt, am Wachtfeuer, im Gefecht, bald auf einsamer verlorener Stelle als müßiger Posten, liegt todtwund im Gehölz, empfindet alle Sorgen, den ganzen Gram, der bei dem Zurückweichen hinter die Elbe, dem Abschluß des Waffenstillstands jedes Herz zerriß. Der Krieg zieht so an uns vorüber, das Schicksal des Sängers ist ein symbolisches, allgemeines, seine Empfindungen dagegen doch subjectiver, als wir sie in Arndt und Schenkendorf trafen. Denn nicht Jedem mochte,

wenn er sterbend auf der Erde lag, ein „lichter Seraph“ erscheinen, die Verklärung dessen, wofür er im Leben entbrannt war, „ob ich's nun Freiheit, ob ich's Liebe nannte;“ ist es nicht Goethe's Egmont, dem sein Märchen auch als Freiheitsgöttin mit blutbefleckten Sohlen entgegenschreitet? Allüberall aber auf deutscher Erde wird die Jugend so sterben und mit brechendem Auge die drei Güter ihres Daseins, die Freiheit, das Vaterland und die Geliebte, in eine Huldgestalt zusammenschmelzen sehen; für sie ist „Leier und Schwert“ das Evangelium des Krieges.

Wenn Stagemann die Empfindungen Arndt's und Körner's nur schwächer, aber in einer vollendeten, gleichsam Aetherglanz ausstrahlenden Form wiederholt und dem preussischen Element den Vorzug vor dem deutschen giebt, so bildet Friedrich Rückert dagegen den Abschluß der Gruppe. Er allein ist ein ganzer, wahrhaftiger Dichter, ein Name, dem Schenkendorf am nächsten steht, ohne ihn vollends zu verdienen. In all' seinem patriotischen Zorn bewahrt Rückert den freien, klaren Blick, die Objectivität eines edlen Geistes. Ich zweifle, ob die „geharnischten Sonette“ trotz ihrer dichterischen Schönheiten 1814 nachhaltige Begeisterung geweckt. Wie Viele theilten damals die Entrüstung gegen die russische Hilfe? War Moskau nicht die erste Stadt gewesen, wo „die Flammenzeichen rauchten?“ Entzückte und begeisterte der Kaiser Alexander mit der ihm eigenen Anmuth und Melancholie nicht die Welt, wie einst der macedonische Feld? Aber anders wirken diese Lieder jetzt auf uns. Die echt menschliche Läuterung hat sich vollzogen, der „grimme Krieg hat seine Stirn entronzelt“, so weit wenigstens, daß die Sonne

der Dichtung mit mildem Strahl auf die Gerechten wie die Sünder blickt —

„Die einander mußten morden,
Von des Lebens Drang verwirrt,
Ruh'n in stiller Eintracht Orden
Nun im Grabe ungeirrt.“

Nicht mehr „der Wüthrich“, edler ist dem Dichter Napoleon „der Fürst des Todes.“ Dem Mann, der das Schwert schon 1809 ergriffen hatte, war es erlaubt, nach geendigtem Kriege von Alion's Zinnen auf die Spitze des Ida zu steigen und bald in ruhiger Größe, bald mit derbem Scherz und „homorischem“ Gelächter die Schlacht zu besingen. Während die Andern durchaus in der Bewegung stehen, tritt er mit einem Fuß schon auf das jenseitige Ufer, obwohl auch er weiß, „wie die Trommel so laut ruft,“ fordern kann, daß den Armen, die zwölfhundert an der Zahl, von Davoust aus Hamburg vertrieben, in Noth und Hunger zu Ottenfen starben, der kaiserliche Purpur zur Leichendecke gegeben werde. Der Dichter überragt den Patrioten in Rückert und findet schön die besten Gedanken der Bewegung heraus, so in dem Sonett, wo er klagt, daß die deutsche Nation Alles verloren:

„Nur noch ein einzig Band ist euch geblieben,
Das ist die Sprache, die ihr sonst verachtet;
Jetzt müßt ihr sie als euer Einziges lieben“ —

oder in dem Lied von den „drei Gefellen“. Der Eine aus Oesterreich, der Andere aus Preußen, der Dritte ein Deutscher, in der Schlacht fallen sie, sterbend läßt Jeder sein Land leben, die ersten lehnen sich rechts und links an den Dritten —

„Da rief der in der Mitten
Noch einmal „Deutschland hoch!“
Und beide mit dem Dritten
Riefen's und lauter noch.“

Und der Engel, der über das Schlachtfeld wandelt —

„Er sah auf ihrem Munde
Die Spur des Wortes noch,
Wie sie im Todesbunde
Gerufen: „Deutschland hoch!“

Als Goethe die politischen Gedichte Béranger's zu Eckermann so laut pries, hatte er ganz dieser Dichter vergessen, die an Adel der Gesinnung und leidenschaftlichem Ausdruck, wie die Adler über Falken, so über den französischen Sänger dahinfliegen? Mit der Bewegung, die sie geschaffen, ist die Hälfte dieser Lieder dahingerauscht und vergessen, aber auch sie legten für unsere Kraft und Ritterlichkeit ihr Zeugniß ab, die andern haben den Gedanken an Deutschlands Einheit zuerst von der Ostsee zum Rhein getragen und sie als höchstes Ideal unsers politischen Strebens hingestellt. Ihnen danken wir es, daß sich wenigstens keine Stimme laut für unsere Trennung und Zersplitterung erheben darf. Die Ernte, die meiner Anschauung nach freilich nur im Kriegsungewitter reifen kann und wird — die Gestaltung eines einigen, allgewaltigen und allschirmenden Vaterlandes — sie streuten die Samenkörner dazu, auch sie waren darum im besten Sinne des Wortes Sänger und Seher.





